Zeitschrift für christliche Kunst

Alexander Schnütgen

FA 26.2

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

JOHN HARVEY TREAT

OF LAWRENCE, MASS.

(Class of 1862)

ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVTGEN. COELN
JAHRGANG VII.
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN. DVSSELDORF.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1894. — VII. JAHRGANG. — 1894.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY
Treat fund

Inhalts-Verzeichniss

zum VII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

	Spalte
Der Meister der Glorifikation Mariä. Von Eduard Firmenich-Richartz . .	1
Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht. Von Ludwig Arntz .	9
Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda. Von Wilhelm Effmann	21
Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email. Von Schnütgen	23
Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln. Von Ludwig Scheibler .	33
Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen. Von Karl Atz	35
Ein Glasgemälde des XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten. Von Heinrich Derix .	39
Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn. Von Alfred Schubert . . .	41
Teppichartige Wirkung. III. Der Fufsboden. Von Friedrich Stummel	45
Ein Sakramentar des XI. Jahrh. aus Fulda. Von Stephan Beissel	65
Glocken der Marienkirche zu Rostock. Von Wilhelm Effmann . . . 81,	119
Frühgothische Truhe in Wernigerode. Von Schnütgen	91
Flandrischer Schrank des XV. Jahrh. Von Karl Thewalt	97
Jörg Breu von Augsburg. II. Von Robert Stiassny	101
Die eherne Fünte von St. Marien in Rostock. Von Friedrich Schlie	129
Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Gerathen und Gefäfsen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894. Von E. v. Czihak	135
Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh. Von Friedrich Stummel	149
Gesticktes Antipendium im Kölner Dom. Von Schnütgen	161
Ein kleiner Beitrag zur Nothkirchenfrage. Von Alfred Tepe	163
Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar. Von F. Crull	173
Hungertücher. Von C. August Savels .	179
Die Altarmensen in der Klosterkirche zu Altenryf (Hauterive) in der Schweiz. Von Wilhelm Effmann	193
Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt. Von Franz Buschmeyer	205
Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik. Von Stephan Beissel . . . 211, 243,	279
Die Flügelgemälde des Essener Altares. Von Eduard Firmenich-Richartz .	225
Gothischer Schrank vom Jahre 1425. Von Albert Wormstall	231
Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen von Meister E. S. Von Max Lehrs . . .	235
Das Domportal in Regensburg. Von J. A. Endres	257
Die Goldschmiedfamilie der Arphe. Von Carl Justi 289,	333
Das Zehnthaus zu Karden a. d. Mosel. Von Joseph Prill	303
Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum. Von C. W. Hase	321
Trierer Bilderhandschrift vom Anfang des XII. Jahrh. mit Künstlerinschrift. Von Edmund Braun	345

Spalte

Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom. Von Schnütgen 353
Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. Von Stephan Beissel . 357
Die Fünten von St. Nikolai und St. Petri in Rostock. Von Friedrich Schlie 375

II. Nachrichten.

Spalte

Baron Bethune †. Von Schnütgen . . 125
Die XLI. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Köln. Von Clemens Frhr. von Heereman . . . 211
Die Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst". Von Clemens Frhr. von Heereman 223

III. Bücherschau.

Spalte

P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. 2, II u. III. Von Heimann 29
F. X. Kraus u. A. von Oechelhäuser, Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grofsherzogthum Baden. I. Bd. Von G. 30
J. v. Falke, Holzschnitzereien und Mittelalterliches Holzmobiliar. Von Schnütgen 32
Die lebendige Sprache der Kunst. Von R. 57
F. F. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei. Von B. 60
A. J. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Von B. 60
M. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinets. Von Kaufmann 62
J. N. Sepp, Dürer's Geheime Offenbarung Johannis. Von A. 63
Meisterwerke der christlichen Kunst. III. Sammlung. Von A. 63
P. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XIV bis XVIII. Von S. 63
R. E. Bendixen, Die Antemensalia aus den Kirchen von Aardal und von Nedstryen. Von S. 64
Neue farbige Heiligenbildchen nach älteren Zeichnungen von Steinle's. Von H. 64
P. Keppler, Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. Von Schnütgen . 93
H. Ehrenberg, Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Von Below 94
J. M. Trenkwald und F. W. Bader, Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten. Von G. 96
W. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer. Von Heimann 125
N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, Sammlung Swenigorodskoï. Von Schnütgen . . 127
G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I. bis VI. Lieferung. Von Schnütgen . . 155
F. A. Specht, Die Frauenkirche in München. Von P. 157
G. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Von H. 157
B. Riehl, Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode. Von R. . . 158
Widmann, Geschichte des deutschen Volkes. Von B. 158
A. Weber, Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken, Glauben. II. Aufl. Von S. . 159
Spanien in Wort und Bild. Von G. . . 159
R. Engelhard, Die St. Cyriakuskirche zu Duderstadt. Von D. 160
J. Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Von Schnütgen 191
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1894. Von R. 283
E. Frantz, Geschichte der christl. Malerei. Von d. 285
G. Dengler, Kirchenschmuck. IV. Bd. 4. u. 5. Von Schnütgen 286
H. Rody, Oestrich und seine Pfarrkirche. Von R. 287
Alte und Neue Welt. Von A. 287
B. Kühlen's Neueste Kunstblätter. Von H. 287
J. Schmidt's Farbige Bilderreproduktionen 288

Spalte

A. Schultz, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Von H. 313
Fr. Göler v. Ravensburg, Grundrifs der Kunstgeschichte. Von G. 313
K. Raupp, Katechismus der Malerei. V. B. 314
Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. Von B. 314
Fr. Lippmann, Der Kupferstich. Von D. 314
F. S. Hattler, Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens Jesu und der Herz-Jesu-Idee. Von Schnütgen 315
C. Hasse, Kunststudien. V. Heft. Von M. 317
Les vitraux de la Cathédrale de Bourges. VI. u. VII. Heft. Von S. 317
A. Müller und H. Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. Von A. 318
Die Tiroler Glasmalerei-Anstalt 1886—1893. Von S. 318
W. Jost, Repetitorium der Geschichte des Zeichenunterrichts. Von G. 319
M. Rosenberg, Das Kreuz von St. Trudpert. Von Schnütgen 319
K. Drexler, Das Stift Klosterneuburg. Von R. 320
W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blüthezeit französischer Plastik. Von Schnütgen 349
E. Meyer-Altona und R. Kautzsch, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, I, 2 u. 3. Von S. 350
A. Sparrnberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Von G. 351
H. Lehmann, Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen. Von O. . 352
K. Lacher, Kunstbeiträge aus Steiermark. I. Jahrgang. Von H. 352
W. von Tettau, Kunstdenkmäler-Statistik des Kreises Erfurt. Von S. 379
G. Schmidt, Kunstdenkmäler-Statistik des Kreises Oschersleben. Von dems. . 381
J. Merlo's Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit von Firmenich-Richartz und Keussen. Von R. 381
G. Ebe, Abrifs der Kunstgeschichte des Alterthums. Von A. 383
H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom. Von S. 384
F. v. Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im XIV. und XV. Jahrh. Von H. 384

IV. Abbildungen.

Spalte

Der Meister der Glorifikation Mariä (2 Lichtdrucktafeln I u. II) 1, 5
Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht (15 Abb.) . . . . 15—18
Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda (4 Abb.) . . 21—24
Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email (2 Abb.) 23, 25—26
Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln (Lichtdrucktafel III) 33
Ein Glasgemälde des XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten (Abb.) . . . . . 39—40
Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn (Abb.) . . . . . 41—42
Entwurf zu Dalmatikenstäben in einfachster Applikations-Stickerei (Abb.) . . . 43—44
Ein Sakramentar des XI. Jahrh. aus Fulda (4 Abb.) . . . . . 67—70, 73—76
Glocken der Marienkirche zu Rostock (2 Abb.) . . . . . 83—86, 121—122

Spalte

Frühgothische Truhe i. Wernigerode (Abb.) 91—92
Flandrischer Schrank des XV. Jahrh. (Lichtdrucktafel IV) 97
Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock (Lichtdrucktafel V) 129
Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894 (2 Abb.) 139—140, 145—146
Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh. (Abb.) 151—152
Gesticktes Antipendium im Kölner Dom (Lichtdrucktafel VI) 161
Ein kleiner Beitrag zur Nothkirchenfrage (Abbdgn.) . . . . . 169—170
Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar (Abb.) . . . . . 175—176
Hungertücher (2 Abb.) . 183—184, 187—188
Die Flügelgemälde des Essener Altares (Lichtdrucktafeln VII—X) 193, 225, 259, 289

Spalte

Die Altarmensen in der Klosterkirche von Altenryf (Hauterive) i. d. Schweiz (12 Abb.) 195—196, 199—204

Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt (Abb.) 209—210

Gothischer Schrank aus dem Jahre 1425 (Abb.) . . . . . 233—234

Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen vom Meister E S. (3 Abb.) . . . . 237—242

Das Domportal in Regensburg (3 Abb.) 263—264, 269—270, 273—274

Spalte

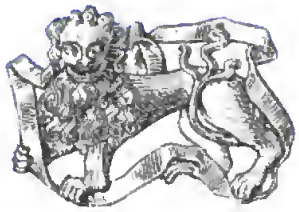
Die Goldschmiedfamilie der Arphe (4 Abb.) 295—298, 337—342

Das Zehnthaus zu Karden an der Mosel (13 Abb.) . . . . . 303—311

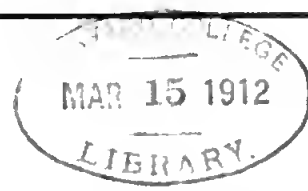
Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum (Lichtdrucktafel XI und 4 Abb.) 321 323—330

Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom (Lichtdrucktafel XII) 353

Die Fünten von St. Nikolai und St. Petri in Rostock (2 Abb.) . . . . . 373—376



Rand 2 in
VII - VIII
FA 26-2



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 1.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Reviser VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Meister der Glorifikation Mariae: Die Geburt Christi.

Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.

Abhandlungen.

Der Meister der Glorifikation Mariä.[1]

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel I u. II).

Nur ausnahmsweise vollziehen sich die Wandlungen des Stils als das konsequente Ergebnifs einer ruhig fortschreitenden naturgemäfsen Entwicklung; meist steht auch an den Scheidelinien der Kunstzeitalter das Neue, bisher Unerhörte unvermittelt neben dem Alten Hergebrachten, und wir fragen uns angesichts scharfer Kontraste nach einem Ereignifs, welches einen so schroffen Wechsel der Geschmacksrichtung hervorzubringen vermochte und dem noch keimenden Leben der alten Formen jede Nahrung entziehen konnte.

In der Geschichte der altkölnischen Malerschule begegnen wir dem merkwürdigen Phänomen, dafs die rheinischen Maler ihre heimische Kunstsprache bald nach der Mitte des XV. Jahrh. aufgeben, als dieselbe durch Stephan Lochner eben erst zur vollsten Ausdrucksfähigkeit gelangt war und danach streben, die Vorgänge und Gestalten der heiligen Geschichte in anderer Auffassung und neuer Form lebendiger und überzeugender zu vergegenwärtigen.

Dieser Umschwung findet nun aber keineswegs seine Erklärung in langjährigen zielbewufsten Bemühungen nach dieser Richtung, oder in selbstständigem Naturstudium. Der neue Realismus der Kölner Malerschule ist einzig auf den überwältigenden Eindruck eines Vorbildes zurückzuführen, eines Beispiels, welches faszinirend darthat, mit welchen Mitteln man die ganze Welt der Erscheinung im Bilde zu bannen vermöchte.

Neben den glänzenden Errungenschaften der niederländischen Maler erblich mit einem Schlage alles bisher Bewunderte und nicht allein die aufstrebenden jugendlichen Künstler wandten sich den fremden Pfaden zu, selbst die alternden Gehülfen Lochner's versuchten es mit schwachen Kräften sich in die neue Kunst einzuleben und einen Kompromifs zwischen dem Gewohnten und dem Gewünschten herzustellen. Hatte doch Meister Stephan selbst schon Anregungen aus den Niederlanden her empfangen, welche allerdings mit seinem ausgeprägten Formenkanon verschmolzen, in seinem Idealismus aufgingen.

Noch unreife oder schwächere Talente überliefsen sich zunächst völlig der Leitung überlegener Kräfte und nur der eigenartigen Auffassung der Kölner, ihrem ursprünglichen Empfinden und einer naiven Art der Entlehnung und Verarbeitung fremder Elemente ist es zu danken, wenn die kölnische Kunst auch nach dieser Krisis noch eine selbstständige Bedeutung bewahrte.

Zur Erklärung des ganzen Umgestaltungsprozesses gewinnen aber gerade die unselbstständigen Maler eine gewisse historische Bedeutung. Neben den ersten Versuchen der jungen Generation in der neuen Kunstweise bieten vornehmlich die Epigonen Lochner's eine Handhabe, den Beginn der neuen Richtung zu datiren und den bewegenden Kräften in derselben näher zu treten.

In dieser Zeitschrift IV (1891), Nr. 11 gedachten wir bereits früher eines Werkes, in welchem sich Lochner'sche Schultradition, allerdings noch befangen mit der Formensprache des Rogier van der Weyden mischt. Der Crucifixus des Werner Wilmerynck von Borcken trägt die Jahreszahl 1458. Andere ungefähr gleichzeitige Schularbeiten Stephan Lochner's z. B. der Cyklus der Ursulalegende von 1456 a. a. O. VI (1893), Nr. 7 verrathen wenigstens in Färbung und Landschaft deutlich niederländischen Einfluls. Dagegen bestrebt sich der Meister des Georg- und Hippolytaltares[2]) es dem Rogier van der Weyden in der Wiedergabe

[1]) Litteratur: L. Scheibler »Anonyme Meister der altkölu. Malerschule« (1880) S. 44 ff. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 236.

[2]) Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 94—96. — A. von Kretschmar (»Jahrb. d. Kgl. Pr. K.« IV (1883) S. 93 ff.) bewies aus dem Text des Jacobus de Voragine, dafs die Tafeln nur Darstellungen der Legende des hl. Georg enthalten. Die alten ächten Benennungen auf den Nimben stehen jedoch mit dieser Beweisführung in Widerspruch.

lebendiger Szenen womöglich gleich zu thun. Er wagt sich an die Darstellung komplizirter Begebenheiten, die er in helle, eingehend durchgeführte Landschaften verlegt. Hier agiren seine hageren Figuren in dichten Haufen, rühren in eckiger gespreizter Bewegung ihre tölpischen Gliedmafsen; die grofsen Köpfe zeigen meist scharfe, herbe, nicht selten karikirte Gesichtszüge.

Es sind die ersten ungeschickten Versuche eines Neulings, dem der grofse Dramatiker in Brüssel das Concept verrückte, sie liefern den offenkundigen Beweis, wie tief, wie durchschlagend das Beispiel des Rogier van der Weyden auf die kölnische Kunst einwirkte.

Einigen Anhalt zur ungefähren Datirung des interessanten Altarwerkes gewähren die Stifterporträts und Wappen auf den Flügelgemälden. Als Donatoren erkennen wir im Bilde der Geburt Christi den kölnischen Patrizier Peter Kannegiesser [3]) († 7. Okt. 1473), der in erster Ehe mit einer Angehörigen der Familie Schlosgyn, darauf mit Bela Haueisen vermählt war. Beiden Gattinnen folgt die zahlreiche Schaar ihrer Kinder (der älteste Sohn Henrich wird 1462 schon erwähnt). Gegenüber in der Darstellung des *Ecce homo* knieen die Eltern Peters, von denen uns weitere Nachrichten fehlen.

In der Nacheiferung des Rogier van der Weyden steht nun der Georgaltar nicht vereinzelt unter den altkölnischen Gemälden. Auch der Hauptvertreter der neuen Kunstphase, der Meister des Marienlebens, lehnt sich in einem Jugendwerke, dem Crucifixus des Kölner Museums Nr. 72, noch an das Vorbild Rogier's an, dessen ergreifende Schilderung tragischer Affekte er zu erreichen sucht.

Dierick Bouts in Löwen war es allerdings, der auf den Meister des Marienlebens und mit ihm auch auf die gesammte Kölnische Malerschule den nachhaltigsten Einflufs übte; seine Formensprache, sein Farbengeschmack wirkten am Rhein schulbildend, doch den ersten mächtigen Anstofs zu neuen Bestrebungen verdankte man Rogier van der Weyden. Die Schöpfung seines Dreikönigenaltars für St. Columba in Köln [4]) ist wohl das Ereignifs, von dem eine neue Periode der kölnischen Kunst ausgeht.

Wie die hl. Patrone Kölns im Dombilde, so leben auch die Gestalten dieses Werkes in der kölnischen Malerkunst weiter fort. In seinem Tempelgang der heiligen Jungfrau (Münchener Pinakothek Nr. 24. Phot. Hanfstängl.) wiederholte der Meister des Marienlebens, worauf Janitschek [5]) bereits hinwies, eine jugendliche Frauengestalt aus dem rechten Flügelgemälde des Altares in St. Columba mit der Darbringung des Christkindes. Andere werthvolle Beweisstücke, wie Rogier's Kompositionen die Phantasie kölnischer Künstler befruchtete, bieten die Arbeiten des Meisters der Glorifikation Mariä, deren Beschreibung die folgenden Zeilen gewidmet sind.

Diese naive Art der Entlehnung bietet jedoch nicht den mindesten Anhalt, den Meister der Verherrlichung etwa zum kölnischen Schüler Rogier's zu stempeln. Er bleibt im Gegentheil ein getreuer Anhänger Lochner's, der sich in seiner ziemlich handwerklichen Art so gut oder übel es eben angehen mag, mit den Bestrebungen der jungen Malergeneration abfindet.

Das Hauptwerk seiner Frühzeit, nach welchem wir den Künstler benennen, bewahrt trotz mancher Neuerung der Technik und Darstellung in den Typen noch den Grundton Lochner'scher Auffassung, wie wenig auch von dessen Empfindung und Liebreiz auf unsern Meister überging. Die Verherrlichung Mariä im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 69 (restaurirt von Ramboux), zierte ursprünglich das Altartabernakel in der abgerissenen Brigiden-Klosterkirche zu Köln. (Phot. A. Schmitz.)

In der Mitte der Tafel tragen Engel in schillernden, faltigen Gewändern den Thron der Himmelskönigin empor. Zu den Seiten erscheinen in Wolken Gottvater, segnend, und die Taube des hl. Geistes, gleichfalls von Engeln umringt. Unten in weiter Landschaft versammelt sich um das Lamm Gottes eine ansehnliche, dichtgedrängte Gemeinde. Links unter den heiligen Frauen erkennen wir St. Catharina, im Goldbrokatgewande und rothem Mantel, weiterhin

[3]) Fahne »Köln. Geschlechter.« — Das Wappen der Familie Schlosgyn findet sich mehrmals in der Salvator-Kapelle an St. Marco im Kapitol, deren Stifter Johann Hardenrath und seine Gattin Sibylla Schlosgyn waren. Nach einem Verzeichnifs vom Jahre 1468 gehörte Peter Kannegiesser zu den Kölner Kaufherren, die ihre Faktoren (Jacob Butschoe u. Peter v. Siegburg) am Stahlhof zu London hatten. Ennen »Gesch. der Stadt Köln« III, S. 704. — Gotthard Kannegiesser, Bürgermeister 1515, 1521 u. 1527 † 1531 war vermählt mit Cath. Rink.

[4]) Jetzt in der Münchener Pinakothek Nr. 101—103.

[5]) Vgl. Janitschek »Gesch. d. deutsch. M.« S. 233.

Meister der Glorieuchsten Marien. Die Wiederkunft [illegible]

Sammlung Clave von Bonnaben zu Köln.

Digitized by Google

Meister der Glorifikation Mariae: Die Anbetung der Magier.

Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.

Digitized by Google

St. Magdalena, Barbara, Brigitta und Ursula. Rechts weist St. Johannes Bapt. auf das Symbol des Erlösungswerkes hin. Ihm folgen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, der hl. Bischof Martin, Almosen spendend, und der ritterliche Gereon, dessen Figur der Maler unbekümmert dem Dombilde entnahm. Die Blicke zur Madonna und dem Christkind erhoben drängt sich die Schaar dann Kopf an Kopf in unübersehbarem Zuge. Im Mittelgrunde der Landschaft zeigt die Sibylle von Tibur dem Kaiser Augustus die himmlische Erscheinung der Gottesmutter. Die Ferne füllt zwischen zerklüfteten Felsen eine anmuthige Flusslandschaft.[6]) Ausser dem Himmelsgrunde findet sich Blattgold noch reichlich in den scheibenförmigen Nimben und dem Geräth. Die Köpfe sind ziemlich hart und ausdruckslos. Die kurzen, plumpen Züge, die runden Wangen tragen derbbäuerisches Gepräge. Das Inkarnat ist etwas bleich verwaschen. Der Maler liebt es, die Zeichnung in scharfen Contouren zu verdeutlichen; die Modellirung pflegt er ohne feinere Uebergänge mit grellen Lichtern und bräunlichen Schatten zu bewirken.

Etwas freier und fortgeschrittener finden wir den Meister in dem „Madonnenbilde von zahlreichen Engeln umgeben" im Besitze der Erben Stein. (Phot. Creifelds h. 1,70, br. 0,92 *m* Kölner Ausstellung 1876 Nr. 14.)

In Tafel I und II publiciren wir hier in Lichtdruck seine beiden anziehendsten Arbeiten (Samml. Clavé von Bouhaben in Köln, beide Tafeln h. 1,30, br. 0,88 *m*). In der Anbetung der Magier verwerthete der Künstler unbefangen nebeneinander die Eindrücke, welche das Dombild und Rogier's bereits erwähntes Altargemälde desselben Gegenstandes in ihm zurückliefsen.[7]) In dem jugendlichen braunlockigen Könige zur Linken wiederholte er mit geringen Veränderungen die entsprechende Figur des Dombildes, ebenso sind bei dem greisen Caspar Reminiscenzen nicht zu verkennen. Der Kopf der heiligen Jungfrau stammt dagegen aus dem Altarbild van der Weyden's. Mit besonderem Fleifs versucht es der Maler, dies ernste, hoheitsvolle Antlitz nachzubilden, er verwandte grofse Mühe darauf, selbst den Kopfputz und die schlanke Hand der Madonna wiederzugeben, welche er in Rogier's Werk besonders bewunderte. Auch die Beinchen des Christkindes und den Kopf des hl. Joseph[8]) entlehnt er dem Gemälde des Brüsseler Meisters.

Leblos, fast puppenhaft thront das Christkind auf dem Schoofse seiner jungfräulichen Mutter. Die Gesichter der Männer ringsum, mit weitgeöffneten Augen, langem Bart und in die Stirn fallendem Haar bezeugen ehrenfeste, biedere Charaktere.

Das Gegenstück des Bildes schildert die Anbetung des neugeborenen Christkindes im Stalle. Maria, die feinen Hände auf der Brust gekreuzt ist vor dem göttlichen Kinde niedergekniet; Joseph beleuchtet es mit dem Kerzenlicht. Zierliche Engel in rosa- und grünlichschimmernden Gewändern haben sich unversehens wie ein Schwarm Zugvögel eingefunden. Sie schweben auf Schwalbenflügeln durch die Ruinenbogen, beleben die morschen Balken des Strohdaches, umknieen das Jesukind, um es zu betrachten und anzubeten. Weiter zurück schauen die Hirten zaghaft und neugierig über eine Brüstung und naht (nach der Erzählung der Apokryphen)[9]) die Amme Zelanie (oder Rahel) nebst ihrer Dienerin, der ungläubigen Salome.

In beiden Bildern ist die Landschaft des Hintergrundes besonders eingehend durchgeführt und in drei Gründe fein abgetönt. Der verständige Sinn des Meisters hält sich hier gern an das Gewohnte, Selbstgeschaute. Wir sehen stattliche gothische Gebäude, Stadtmauern, ein breiter Strom umzieht burgengekrönte Hügel, alles gemahnt an die Rheingegend.

Im Hintergrunde eines anderen Gemäldes mit St. Christoph, Gereon, Petrus, Anna selbdritt, einer der reifsten Schöpfungen des Meisters, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 70 (Phot. A. Schmitz), wagt er sogar den Versuch, die ganze Stadt Köln mit ihren malerischen Kirchen und Befestigungen, dem geschäftigen Treiben am Ufer des Rheins zu verbildlichen. In der äufsersten Ferne gewahrt man noch die Siegburg, Bonn, Godesberg, die Löwenburg und den Drachenfels, weiterhin das Vorgebirge, Rheineck und Lechenich. Bei dem Gegenstück mit den Heiligen Franz von Assisi, Bonaventura,

[6]) Vgl. L. Kaemmerer »Die Landschaft in der deutschen Kunst« (1886) S. 65.

[7]) Vgl. die Photographie des Dombildes v. A. Schmitz u. Lichtdr. VI, Jahrg. VI (1893), die Photographie des Münchener Triptychons von Hanfstängl.

[8]) J. A. Wauters hält den hl. Joseph im Mittelbild des Münchener Triptychons irrig für den Donator.

[9]) »Protoevangelium Jacobi« c. 18 und »Historia de nativitate Mariae« c. 13.

Bernhard und Clara Nr. 71 (Phot. A. Schmitz), verzichtete der Maler auch auf den Goldgrund. Ein wolkiger Himmel spannt sich hier über phantastischer Gebirgslandschaft.

Ausser den bisher genannten sechs Gemälden können wir dem Meister der Glorifikation nur noch die Tafeln zuweisen, welche jetzt in der neuen katholischen Kirche zu St. Goar auf dem Hochaltar prangen. Sie enthalten im Mittelbilde die figurenreiche Kreuzigung Christi und auf den Flügeln innen die Szene, wie Christus dem Petrus die Schlüssel verleiht und die Heiligen Sebastian und Catharina, aussen die Verkündigung. Das Monogramm Dürer's auf dem Mittelbilde ist gefälscht.

Keines der genannten Bilder trägt ein Datum.[10]) Für eine Zeitbestimmung der Thätigkeit des Meisters der Glorifikation bietet nur sein Entwicklungsgang und die auffälligen Entlehnungen aus gefeierten Kunstwerken uns einige Anknüpfungspunkte.

Niemals verleugnet der Meister der Verherrlichung Mariä völlig seine ursprüngliche Herkunft aus der Schule Lochner's. In vorgeschrittenem Alter unternahm er es nicht mehr, sich in den Niederlanden selbst eingehender in die neue Kunstweise zu vertiefen. Auch vermissen wir noch in seinen Typen den bestimmenden Einfluss des Meisters des Marienlebens, dem sich in Köln die jüngeren Künstler seit ca. 1460 anschlossen. Die wenigen Arbeiten des Meisters der Glorifikation Mariä werden wir demnach seit dem Schluss der fünfziger bis über die Mitte der sechziger Jahre des XV. Jahrh. anzusetzen haben.

Letzthin ist nun im Widerspruch zu den Resultaten stilkritischer Analyse die Behauptung aufgestellt worden,[11]) der Dreikönigenaltar der Münchener Pinakothek, den wir soeben als das Vorbild kölnischer Maler um 1460 bezeichneten, rühre überhaupt nicht von Rogier van der Weyden her, sondern diese Tafeln seien nach dem Jahre 1464 für Middelburg bei Brügge von Hans Memling gemalt worden. Der hochverdiente Autor dieser Hypothese stützt sich bei seiner neuen Bestimmung auf die Zuverlässigkeit einer alten Ansicht Middelburg's in der Flandria illustrata des Sanderus 1641 I. 300, welche mit dem landschaftlichen Hintergrunde des Münchener Altarwerkes (und ebenso mit gewissen Beschränkungen auch des Middelburger Altares der Berliner Galerie Nr. 535) übereinstimmt. Ausserdem entdeckte er in der Landschaft des Mittelbildes einen Reiter auf einem Schimmel und erklärte dieses Figürchen als ein besonderes Kennzeichen Memling's. Solch' weisse Pferdchen und ähnlich auch Schafherden, Schwäne, Störche u. s. w. dienen nun sehr passend zur Belebung des Hintergrundes; sie bilden helle, leuchtende Punkte zwischen dem duftigen Grün der Fernen und heben somit auf's Glücklichste die koloristische Wirkung der Landschaft. Man findet diese Staffage übrigens häufig, unter anderem auch im Hintergrunde kölnischer Gemälde.

Was dann die Herkunft des Münchener Triptychons anbelangt, so wissen wir mit Bestimmtheit, dass die Brüder Boisserée dasselbe um 1810 aus der Kölner Columbakirche erwarben, wohin es schwerlich aus Middelburg gelangte. In Betreff des architektonischen Hintergrundes der Bilder bemerkt A. Springer:[12]) „Die Vermuthung ist schwer abzudrängen, dass der Polygonalbau in der rechten Ecke der Mitteltafel (und ebenso die Innenansicht des rechten Flügelbildes) die Formen der Gereonskirche in Köln reproduzire."

Auch Hans Memling war zwar mit den Kölner Bauten wohl vertraut, doch können wir ihn unmöglich zum Urheber eines Kunstwerkes proklamiren, welches auf die kölnische Kunst bereits in den sechziger Jahren entscheidend einwirkte.

Rogier van der Weyden dagegen wird bei seiner Rückkehr aus Italien (nach 1450) Köln sicherlich nicht umgangen haben. Diesen Besuch, die Anknüpfung seiner Beziehungen zu der rheinischen Hauptstadt sind wir aber berechtigt als ein bedeutsames Ereignis für die Entwickelung der hiesigen Malerschule anzusehen, da das Beispiel des grossen Brüsseler Meisters, seine vielleicht nur kurz bemessenen Unterweisungen so deutlich in Köln an ihren Früchten erkannt werden.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[10]) Das Votivbild des Kanonikus Joh. Daresch (datirt 1481) mit der Krönung Mariä im Vorrath des Berliner Museums (Katalog 1883 Nr. 1243) zeigt nur noch Anklänge an die Art des Meisters.

[11]) Vgl. J. A. Wautera »Hans Memling, sept études etc.«, Bruxelles 1893.

[12]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle »Gesch. der altniederländischen Malerei« (1875), S. 262, Anm.

Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht.[1]

Mit 15 Abbildungen.

Vor Jahresfrist wurden auf Anregung des Herrn Domkapitulars Schnütgen die z. Z. in militärfiskalischem Besitz befindlichen ehemaligen Klosteranlagen zu Köln einer Bestandaufnahme unterzogen. Unter diesen darf das so gewonnene Aufnahmematerial der Karthause des lebhaften Interesses weiterer Kreise um so sicherer sein, als bereits im Jahre 1886 J. J. Merlo in der unten angeführten Veröffentlichung auf diese bisher kaum beachtete Schöpfung christlicher Kunst hingewiesen hat. Wenn auch seit der Aufhebung des Klosters eingreifende Abtragungen, Umbauten und Neubauten stattgefunden, so bietet in der That der jetzige Bestand noch eine Fülle ungeschädigten künstlerischen Werthes, welcher zu sicherem Schutz und sorgfältiger Erhaltung dringend auffordert. Mit Hülfe der von J. J. Merlo veröffentlichten »Chronologia Carthusiensis« sowie an der Hand der Stadtkarte von Reinhard aus dem Jahre 1752 läfst sich zudem der Lageplan der Gesammtanlage mit grofser Sicherheit ergänzen; es wird so in baugeschichtlicher Hinsicht ein recht bedeutsames Bild von der ehrwürdigen Kulturstätte der Carthusia Coloniensis gewonnen, das um so mehr Beachtung verdient, als z. Z. über die Bauten des Karthäuserordens in Deutschland eingehende Untersuchungen oder Veröffentlichungen nicht vorliegen. Zur Veranschaulichung dienen einige stark verkleinert wiedergegebene Aufnahmen des erhaltenen Bestandes: ein Lageplan mit der Ergänzung der Baugruppe aus dem Ende des XV. Jahrh. — ein unterer Grundrifs, in welchem die Ergänzung der Bautheile und der Ausstattung in leichten Linien eingetragen erscheint, eine Ansicht der Klosterkirche und des Kapitelbaues von der Karthäusergasse aus — ein Querschnitt durch das Schiff und die Marienkapelle, — endlich einige Einzelheiten aus der Kirche, dem Kapitelhau und dem Kreuzgang.

Als im Februar des Jahres 1335 die ersten Karthäusermönche aus Trier in der Stadt Köln anlangten, liefsen sie sich auf dem Grundstück des Ritters Konstantin von Lyskirchen in der Nähe der Ulrepforte nieder. Dort fanden sie für den gemeinsamen Gottesdienst eine einschiffige Halle in Tuffstein vor, deren Erbauung frühestens in den Anfang des XIII. Jahrh. zurückreicht.

Dieser erste nicht genau orientirte Kirchenbau mochte bisher vielleicht anderen Zwecken gedient haben und wurde durch die Beihülfe des genannten Konstantin von Lyskirchen und des Ritters Gerhard Scherffgin für den Gottesdienst des Ordens eingerichtet; er erstreckte sich in der Breite des jetzigen Mittelschiffes auf eine Länge von ca. 25 *m* und wurde auf jeder Seite durch 5 schräg eingeschnittene Fenster von 0,80 *m* lichter Weite erhellt; er war vermuthlich mit sichtbarem Dachstuhl gedeckt. In dem Chor dieser ersten Ordenskirche wurde der zweitgenannte Stifter Gerhard Scherffgin im Jahre 1344 beigesetzt.

An die Westseite der Kirche werden sich die ersten Zellen der Mönche (die Klausur) mit gemeinsamem Flur angelehnt haben, während die Zelle des Priors, der gemeinsame Speisesaal, der Kapitelraum und die erforderlichen Wirthschaftsräume (das Priorat) die Verbindung mit der jetzigen Karthäusergasse herstellten. Durch zwei bedeutende Schenkungen Seitens der Familien Lyskirchen und Overstolz wurde der Grundbesitz des Klosters erheblich ausgedehnt; er erstreckte sich schon im Jahre 1340 über $9^1/_2$ Morgen (Acker, Obst- und Weingarten); nach Norden grenzte er an die jetzige Ulrichsgasse, nach Westen an den Karthäuserwall, nach Süden an das Stift S. Bonifacius, dessen Kirche schon im Jahre 1300 zur Erinnerung an die Worringer Schlacht errichtet worden. Im Osten bildete die jetzige Karthäusergasse gröfstentheils die Grenze, nur fehlte hier noch das erst 1365 zufallende Besitzthum des Kanonikus Johann von Brandenburg, dessen Wohnhaus unmittelbar an das Chor der Kirche stiefs. Es sei auf den Lageplan (I) verwiesen!

Schon im Jahre 1354, aus welchem ein Freibrief des Kaisers Karl IV. über Beschaffung und Anfuhr von Baumaterialien stammt, lag jedenfalls ein umfassender Erweiterungsplan der Klosteranlage vor, und wenn auch im Einzelnen die Ausführung mit den Zuwendungen Schritt

[1]) Litteratur: »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln«, Heft XLV, (Köln 1886) S. 1—53: „Kunst und Kunstbandwerk im Karthäuserkloster zu Köln." Von J. J. Merlo.

halten mufste, so blieb dieser Bauplan, auf den unzweifelhaft die Ueberlieferung des Ordens und die bei anderen vorhandenen Anlagen gemachten Erfahrungen bestimmend eingewirkt haben werden, auf lange Zeit, bis Ende des Mittelalters, mafsgebend.

Die erweiterte Klausur gruppirte sich im Wesentlichen um den im Quadrat von ca. 50 *m* Seite angelegten grofsen Umgang, welcher den Friedhof umschlofs. An den gemeinsamen Verbindungsflur wird sich der übliche Zellenflur, und an diesen einerseits die eigentliche Zelle mit Wohnraum, Schlafraum und Betraum, andererseits das Zellengärtchen angeschlossen haben. Den um den Friedhof vertheilten Zellenbauten wurden nach und nach gegen Südwesten 2 gröfsere und 2 kleinere Flugel angefügt. Durch eine hohe Mauer war die gesammte Klausur gegen die Umgebung, den Baumgarten und den Gemüsegarten abgeschlossen.

Die Verbindung der Klausur mit der Kirche wurde durch den kleinen Umgang vermittelt, um den sich die Räume des Priorates gruppirten. Er lehnte sich nach Art der meisten claustra an das Kirchengebäude an und umschlofs einen ca. 12 × 30 *m* grofsen Hof. — Der nördliche Theil dieses Umganges, welcher sich unmittelbar an die Kirche anlehnte und vielleicht gleichalterig mit der ersten Kirchenanlage war, diente später dem erweiterten Kultusbedürfnifs, wie denn auch mehrere Altäre in ihm Aufstellung fanden. Viele vornehme Gönner des Klosters fanden in dem kleinen Umgang ihre letzte Ruhestatt. Westlich schlossen an ihn die Zelle des Priors, der Speisesaal der Patres und der der Laienbrüder, die Küche mit der darüber befindlichen Gaststube sowie endlich die übrigen Wirthschaftsräume, deren Aufsicht dem Prior unterstand. Nach Osten stiefs an den Umgang das Wohnhaus des genannten Johann v. Brandenburg, das bereits 1365 zu einem Kapitelsaal mit darüber befindlicher Bibliothek umgebaut wurde. Durch den Erwerb dieses Wohnsitzes wurde auch die Erweiterung der Kirche nach Osten möglich; hierbei wurden die anstofsenden Gebäulichkeiten soweit als nötbig niedergelegt; erhalten hat sich noch ein Theil der Unterkellerung, welcher als Büfserraum (carcer) später benutzt ward. Nach jenem Abbruch wurde ein umfassender Umbau der Kirche vorgenommen. Die Seitenwände derselben wurden in den Fensteraxen durch kräftige Strebepfeiler verstärkt und um ca. 8 *m* mit polygonalem Abschlufs vorgeschoben. Der so vergröfserte Raum wurde gleichmäfsig in 7 Jochen auf Kragsteinen mit gleichprofilirten Gurt- und Kreuzrippen gewölbt. Das Chor erhielt entsprechenden Polygonschluls. Diese Ausführung ist in solidester Technik erfolgt und hat sich bis heute vorzüglich erhalten. Schon 1393 konnte der neue Hochaltar (vermuthlich ein Flügelaltar) zu Ehren der hl. Barbara geweiht werden. — Dem bald gesteigerten Kultusbedürfnifs, das sich, wie bereits erwähnt, in der Aufstellung mehrerer Nebenaltäre im kleinen Umgang zeigte, entspricht auch die Anlage der sog. Marienkapelle, welche nördlich dem Laienchor vorgebaut und schon 1426 geweiht wurde. Diese Kapelle umfafst 2 × 2 Kreuzjoche, welche durch einen kräftigen Gurtbogen in 2 Abtheilungen geschieden sind. Die Gurt- und Rippenprofile sitzen auf kräftigen Kragsteinen in figürlicher Ausbildung auf, welche zwar meist verstümmelt, noch deutlich einen Ideencyklus aus dem Marienleben erkennen lassen. Ein reicher, farbiger Schmuck (der an den Figuren noch zu Tage tritt) mag den überaus vornehmen Eindruck dieser Kapelle wesentlich erhöht haben. Es sei auf die Darstellung der Gurt- und Rippenprofile (II) verwiesen!

Aus dem Ende des XIV. Jahrh. stammt auch noch die Wölbung des neuen Refektoriums, das nun zu einer Lazarethküche umgewandelt ist; der an diese anstofsende Lagerraum reicht noch in die früheste Zeit der Klosteranlage zurück.

Im Jahre 1451 wurde das Kloster von einem empfindlichen Brandunglück heimgesucht; das zum Kapitelbau umgebaute Wohnhaus des Johann von Brandenburg brannte nieder. Das vermuthlich in Fachwerk ausgeführte Obergeschofs mit der werthvollen Büchersammlung ging hierbei in Flammen auf.

Doch schon zwei Jahre darauf ist man mit der Wiederherstellung des Kapitelsaales beschäftigt; er wird, wie auch das darüber befindliche Geschofs, welches für die Bibliothek und die Kleiderkammer bestimmt, gewölbt; schon 1455 wird in dem Kapitelsaal der St. Salvatoraltar neu geweiht. Wohl gleichzeitig mit dem Kapitelbau schritt man auch zur Wölbung des nach Süden anschliefsenden kleinen Umgangs; 1465 war auch dieser vollendet. Erhalten haben sich bis auf unsere Tage 11 ganze u. 2 halbe Joche; die Technik ist durchaus gesund. Vgl. die hier wiedergegebenen Rippenprofile (II).

Digitized by Google

Die reichsten Zuwendungen flossen indefs dem Kirchengebäude zu. So begann man im Jahre 1480 mit dem Einbrechen des grofsen Westfensters. Im folgenden Jahre ward sodann die lettnerartige Abtrennung des Chores der Brüder vom Laienchor, das sog. Odäum, errichtet, höchst wahrscheinlich eine gewölbte Brücke in 3 Kreuzjochen, deren Plattform als Engelchor diente; auf ihm erhob sich gemäfs der rheinischen Ueberlieferung der Altar der hl. Engel bezw. ein Crucifixus. — Die beiden seitlichen Gewölbefelder schlossen vermuthlich mit steinerner Rückwand ab und waren für die Aufstellung zweier Nebenaltäre, des St. Thomas- und des Kreuzaltares bestimmt.[2]) Das mittlere Gewolbefeld war durch ein geschmiedetes Gitter mit Kerzenhaltern in 2 Thürflügeln abgeschlossen. Für die Beurtheilung der Formbehandlung des Odänms im Einzelnen liegen leider z. Z. keine Anhaltspunkte vor, doch ist nicht ausgeschlossen, dafs sich unter dem jetzigen erhöhten Basaltpflaster noch werthvolle Bruchstücke erhalten haben, die eine spätere Rekonstruktion mit Sicherheit ermöglichen.

Die ganze Kirche erbielt um dieselbe Zeit (1481) einen (vermuthlich) aus Thonfliesen bestebenden Belag sowie ein neues Gestühl im Brüderchor.

Mittlerweile müssen sich an den Zellen der Klausur mehr oder weniger grofsere Schäden gezeigt haben, denn wir erfabren, dafs sehr viele Zellen wiederhergestellt und umgebaut wurden. Hierbei wurden die Dächer sämmtlicher Zellen, welche meist zur Lagerung des Getreides dienten, erneuert. Auch die Zelle des Priors legte man nieder und führte sie neu mit Wölbung auf. Nicht weit von dieser wurde im Jahre 1489 in dem nördlichen Flügel des kleinen Umgangs eine Kapelle des hl. Bruno eingerichtet; wir haben es hier vermuthlich mit einem polygonalen (achteckigen) Ausbau des Umgangs zu thun, analog den sog. Brunnenhäusern anderer Kreuzgänge. Es stimmt hiermit auch die Nachricht, dafs rings um den Altar 11 Bilder, welche die Geschichte des Ordens behandelten, an den (5) Wandflächen aufgehängt wurden.[3]) Ein Aufgraben der Fundamente der zerstörten Theile des kleinen Umgangs dürfte über Lage und Form dieser St. Brunokapelle Aufschlufs geben.

Drei Jahre später begann man mit der monumentalen Herstellung des grofsen Umgangs, der vielleicht in einfacher Fachwerkkonstruktion bestanden hatte. Die Ausführung der Umfassung erfolgte in sauberen Trachytwerkstücken, die der Gewölbe in zierlichen Netzgewölben; zu den Stiftern dieses reich behandelten Kreuzgangs gehört auch der Kaiser Maximilian I. — Leider gerieth in Folge der unzulänglichen Baumittel das Unternehmen bald in's Stocken. Mehr wie die erhaltenen 12 Gewölbfelder scheint auch nicht fertig geworden zu sein. — Die meisten und ergiebigsten Zuwendungen wurden indefs für die Ausstattung der Kirche gemacht. Im Jahre 1498 wurden in dem Laienchor zwei weitere Altäre gestiftet, der eine zu Ehren des hl. Johannes des Täufers, der andere zu Ehren der hl. Maria Magdalena. — Eine ganz hervorragende Stiftung geschah Seitens der Familien Hacquenay und Hardenrath; es ist die neue Sakristei mit ihren reizvollen Netzgewölben. Der darin aufgestellte Altar der hh. Anna und Katharina ward 1511 geweiht.[4]) Mit Ausnahme der als Familienwappen ausgebildeten Rippenansätze, welche durch rohe Hände verstümmelt wurden, hat sich dieses Kabinetstück spätgothischer Architektur, Dank der überaus sauberen Technik, vorzüglich erbalten; auch dürfte eine Wiederherstellung der wenig übertünchten Bemalung der Gewölbekappen nicht schwierig sein. Verwiesen sei hier auf die Abbildung der Einzelheiten (II)!

Die Ausführung der bis jetzt erwähnten Bauarbeiten jeglicher Art lag wohl fast ausschliefslich in den Händen der Laienbrüder, welche anch die Unterhaltung des ausgedehnten Bauwesens besorgten; erhalten ist uns der Name des Steinmetzen Gobelinus, der im Jahre 1398 beim Tode seiner Gattin eine Schenkung dem Kloster vermacbte.

In den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts wird die Renaissancebewegung auch in die Kartbause eingedrungen sein. Am längsten wird sich wohl, wie allgemein in Köln, in der Tischler- und Schmiedetechnik die mittelalterliche Ueberlieferung behauptet haben, so bei den 1529 erwäbnten Passionsbildwerken des Meisters Meinerzhagen, die oberhalb der Chor-

[2]) Die letzteren haben insoweit noch ein besonderes Interesse, als ihnen zwei der werthvollsten Altarbilder kölnischer Meister entstammen.

[3]) Eines dieser Bilder hat sich in das Museum Wallraf-Richartz gerettet. Vgl. Merlo a. a. O.

[4]) Der z. Z. in St. Severin befindliche Flügelaltar von Barth. Bruyn stammt aus dem Jahre 1538.

Die Karthause zu Köln. I.

Digitized by Google

Die Karthause zu Köln. II.

stühle angebracht wurden, und bei den 6 neuen Chorstühlen aus dem Jahre 1521. — Hingegen zeigt die im Jahre 1541 erfolgte Neuausmalung des Kapitelsaals schon stark antikisirende Anklänge, gehört doch auch das 1533 gemalte Altarbild der neuen Sakristei von Barth. Bruyn der Renaissancerichtung an.

Erwähnt sei hier noch besonders die in der Zeit von 1532—34 erfolgte Errichtung einer neuen Kapelle des hl. Bruno im kleinen Umgang. Wenn wir uns erinnern, dafs die bei dieser Gelegenheit niedergelegte Kapelle aus dem Jahre 1489, also einer Zeit gesundester Technik, entstammte, wenn wir zugleich die Beziehungen des Klosters zu Frankreich bedenken, wo die antikisirende Kunstrichtung schon längst zur Herrschaft gelangt war, werden wir nicht fehl gehen, unter der letztgenannten Kapelle einen Neubau oder Umbau im antikisirenden Zeitgeschmack zu verstehen. — Bemerkenswerth ist, dafs diese Kapelle im Jahre 1670 als baufällig niedergelegt wurde.

Aus dem Jahre 1587 verdient noch Erwähnung die Beschaffung einer neuen Kirchenglocke und einer Uhr mit Schlagglocke. — Im Allgemeinen wurden jedoch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die vorhandenen Baumittel auf die Erweiterung und Ausstattung des Priorates verwandt. War doch der auswärtige Besitz des Klosters an Stiftungen und Ländereien, die eine eigene Bewirthschaftung verlangten, ganz bedeutend angewachsen. Nicht nur in Köln und in seiner unmittelbaren Nähe (wie Marsdorf und Poulheim), sondern vornehmlich am ganzen Vorgebirge (in Fischenich, Trippelsdorf,[5]) Roisdorf, Alfter, Waldorf,[6]) Bornheim, Cardorf, Sechtem, Brühl) war der Orden reich begütert. In Folge dieses ausgedehnten Wirthschaftsbetriebes war die Zahl der Laienbrüder und das Raumbedürfnifs erheblich gestiegen. So berichtet denn der Chronist von dem Bau der neuen Gastzimmer, von der Wärmstube, der Vergröfserung des Laienrefektoriums, von der Flickstube, von dem kleineren und gröfseren Krankensaal; wir erfahren von der Anlage einer neuen Stampfmühle, von der Vergröfserung der Kellerräume, von der neuen Brunnenanlage, von der Ausstattung des Brauhauses, von der Anlage neuer Kornspeicher u. s. w. Aehnlich wie das Stammkloster stellten die auswärtigen Höfe, mit denen, beiläufig bemerkt, stets eine Hauskapelle verbunden war, immer gröfsere Anforderungen in Bezug auf Bewirthschaftung und Unterhaltung.

Von den Wirren des Jülich'schen Erbfolgestreites, ja selbst des 30jährigen Krieges blieb die Karthause, wie die Stadt Köln überhaupt, ziemlich verschont. — Die laufenden Bauarbeiten gingen ihren Gang.

Im Jahre 1625 wurde die Kirche wieder ausgemalt und die Fenster erhielten eine neue Verglasung im Zeitgeschmack; die Ausführung des Westfensters mit der Darstellung des Heilandes und der hh. Apostel Petrus und Andreas als Seitenfiguren wurde einem Meister Heinrich Braun übertragen. Einige Jahre später (1638) erfahren auch die Marienkapelle, die neue Sakristei und der kleine Umgang eine neue Ausmalung.

Das Chorgestühl wird um diese Zeit vergröfsert; der bisherige hölzerne Aufsatz des St. Bruno-Altars wird durch ein Marmorbildwerk ersetzt. — Besonders sei erwähnt der Umbau des Hochaltars aus dem Jahre 1666; der neue in Eichenholz reichgeschnitzte Altaraufbau wurde von dem Meister Erkenrath gefertigt während das mittlere Altarblatt, die Himmelfahrt der hl. Maria darstellend, dem Meister Franz Frundt (Vriendt) übertragen ward. Bei dieser Gelegenheit finden rings um den Altar an den Chorseiten 12 geschnitzte Engelfiguren Aufstellung. Der bisherige Flurbelag wird durch Platten von weifsem (Cremoneser) und schwarzem (Namurer) Marmor ersetzt.

Im Jahre 1670 wird die inzwischen baufällig gewordene Kapelle des hl. Bruno (vom Jahre 1532—34) niedergelegt; 3 neue Kapellen (der hh. Bruno, Hugo und Barbara) werden nunmehr im nördlichen Flügel des kleinen Umgangs errichtet, der durch eine Gitterthür abgeschlossen wird; die neuen Dächer der 3 Kapellen dienten als Fruchtspeicher. Auch diese Schöpfungen der Barockzeit haben sich nicht bis auf unsere Tage erhalten.

Von den nun folgenden kriegerischen Zeiten, welche am Rhein herauf zogen, blieb auch die Karthause nicht ganz verschont. — Die baulichen Nachrichten fliefsen nun recht spärlich. Man beschränkt sich auf die nothwendigste Unterhaltung des ausgedehnten Anwesens, so gut es gehen mochte.

[5]) Die Karthäuserkapelle in Trippelsdorf wurde gegen 1875 von der Gemeinde abgetragen.

[6]) Hier hat sich noch ein Tafelbild mit der Figur eines Karthäusermönches als Donators erhalten.

Bemerkenswerth ist die Nachricht, dafs in den Jahren 1717—20 das Innere der Kirche nochmals eine neue Ausmalung erfuhr, deren Gepräge noch heute an den von der letzten Tünche befreiten Stellen deutlich erkennbar ist.

Im Jahr 1740 traten in dem Baubestand eingreifende Aenderungen ein. Die baufälligen Zellen, welche die ersten Mönche westlich vor dem Kirchengiebel angelegt hatten, brachen, gemafs der Aussage des Chronisten, zusammen; an ihrer Stelle wurden später zweigeschossige Zellenbauten errichtet. Damit war der mittelalterliche Grundsatz der isolirten Zellenbauten aufgegeben; der grofse Umgang verlor so seine Bedeutung; die dortigen Zellen verwaisten und verfielen, da man auf ihre Unterhaltung keinen Werth mehr legte. — Aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammt noch die Anlage der Westthur der Kirche, die an Stelle eines früheren Fensters trat, sowie das grofse Portal an der Karthäusergasse.

Im Oktober 1794 wird die Karthause auf Befehl der einziehenden Franzosen geräumt, da dieselbe als Militärlazareth bestimmt sei.

Im Jahre 1816 endlich ging das ganze Klosteranwesen in den Besitz des preufsischen Militärfiskus über. Während man das Priorat mit den zweigeschossigen Zellenbauten als Lazareth einrichtete, ward das Kirchengebäude und der Kapitelbau dem Artilleriedepot überwiesen. Die letztere Zweckbestimmung brachte es mit sich, dafs das Kirchengebäude nebst Kapitelsaal als Geschofsmagazin ausgebaut bezw. eingerichtet wurde. Wo einst vom Engelchor das „Gloria in excelsis Deo" erklungen, herrscht heute die ultima ratio.

Möchte die vorliegende Arbeit ihren Zweck erfüllen, das kunstgeschichtliche Interesse für die Kölner Karthause anzuregen, zu entzünden und weiter zu tragen, damit recht bald sich Mittel und Wege finden, das uns überkommene beredte Erbe der Karhäuser in würdiger Zweckbestimmung zu erhalten und der Nachwelt treu zu überliefern!

Köln. Ludwig Arntz.

Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda.

Mit 4 Abbildungen.

Unter den Hügeln und Bergkuppen, die einem Kranze gleich das anmuthig im Thale ruhende Fulda umrahmen, ist es neben dem Zwillingspaare des Kalvarienberges und des Frauenberges besonders der im Osten der Stadt belegene Petersberg, der mit seiner stolz aufragenden

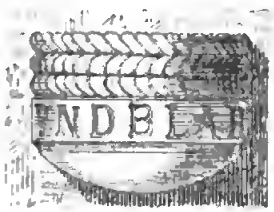


Fig. 1. Ansicht.

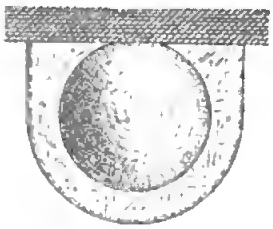


Fig. 2. Grundrifs.

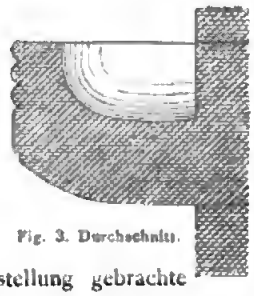


Fig. 3. Durchschnitt.

Kirche weithin die Blicke auf sich lenkt. Aber nicht in dieser Kirche, der ehemaligen Propstei-, jetzigen Pfarrkirche, deren Ursprung bis in das VIII. Jahrh. hinaufreicht, befindet sich das Weihwasserbecken, dem diese kurze Mittheilung gilt; dasselbe ist eingemauert an der Todtenkapelle auf dem unweit davon belegenen Friedhofe. Die Kapelle selbst, die durch die über dem Portale angebrachte Jahreszahl 1698 fest datirt ist, entbehrt jeder Bedeutung und so erklärt es sich, dafs dieselbe in dem Inventarium der Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel nicht einmal erwähnt wird. Dafs aber auch solche Bauten, die gar nichts versprechen, nicht ganz unberücksichtigt zu lassen sind, das lehrt das hier unter Fig. 1—3 zur Darstellung gebrachte Weihwasserbecken, welches die nicht besonders grofse Zahl dieser noch in die romanische Kunstperiode zurückreichenden kirchlichen Einrichtungsgegenstände um ein weiteres Beispiel vermehren hilft.

Das Becken ist aus Stein und zwar, wie die Abbildungen zeigen, in der Form einer in die

Mauer eingelassenen Konsole gebildet. Einfach wie diese Form ist auch der Schmuck, der dem Becken in einer Schnurverzierung gegeben ist, die es in dreifachem Zuge am oberen Rande umgibt. Der untere Theil des Mantels wird vollständig von einer Inschrift eingenommen, der ein Kreuz vorangesetzt ist. Die im Flachrund gestaltete Unterfläche des Beckens ist gegen den Mantel in einem Plättchen zurückgesetzt, im Uebrigen aber ganz schlicht gehalten.

✠GVNDBLAHVS•

Fig. 4. Inschrift am Taufbecken

Die Form des Beckens, die Schnurverzierung und ebenso der Buchstabencharakter der in Fig. 4 besonders wiedergegebenen Inschrift weisen darauf hin, dafs das Becken etwa in der Mitte des XII. Jahrh. gefertigt worden ist. Ein unbedingt sicheres Datum würde sich ergeben, wenn es gelänge, für die Deutung der Inschrift den bis jetzt noch mangelnden näheren Nachweis zu erbringen; denn dafs in dem Gundblahus (wohl irrthümlich für Gundelahus) der Name eines der Klosterherren vom Petersberge zu erblicken ist, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Man wird annehmen dürfen, dafs das Becken der Propsteikirche angehört hat und seine Herstellung mit dem Umbau der Propsteikirche, der der ersten Hälfte des XII. Jahrh. zugewiesen wird, zusammenhängt. Eine an der Hand und auf Grund dieser Inschrift erfolgte Datirung des Weihwasserbeckens würde demnach auch einen Rückschlufs auf die Baugeschichte der Propsteikirche ermöglichen.

Freiburg (Schw.) Wilh. Effmann.

Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email.

Mit 2 Abbildungen.

Die beiden hier in natürlicher Gröfse wiedergegebenen, in Reliefschmelz (émail de basse taille) ausgeführten Madonnenbildchen befinden sich im British, bezw. im Kensington-Museum zu London. Sie zeigen wie in Bezug auf Zeichnung und Färbung, so in Bezug auf technische Ausführung einen hohen Grad der Vollendung, sind im Anfange (wohl im II. oder III. Jahrzehnt) des XV. Jahrh. offenbar aus derselben Werkstatt, vielleicht gar aus derselben Hand hervorgegangen, und die ganze stilistische Behandlung mit Einschlufs des Kolorits weist auf Köln als Ursprungsstätte hin.

In Köln konnte der durch die griechische Prinzessin Theophanu von Byzanz mitgebrachte Zellenschmelz nicht ohne Nachahmung bleiben. Mit derselben Bestimmtheit, mit der die Zellenschmelzausstattung der vor einer Reihe von Jahren im Domkeller gefundenen Kreuzpartikel als byzantinische Arbeit anzusprechen ist, dürfen die drei emaillirten Bortenstücke auf der Vorderseite des Dreikönigenschreins als rheinische Arbeiten bezeichnet werden. Ebenso ist das herrlich durchgeführte, den hl. Severinus darstellende Zellenschmelzmedaillon, welches jetzt die Kopfseite des im Uebrigen fast allen Schmuckes beraubten Severinschreins ziert und ursprünglich (was Alter und Maafse beweisen), das Kreuzmittel des in der Severinskirche zu Köln erhaltenen Metallkreuzes mit den durchbrochenen Balken gebildet hat, ohne Zweifel in Köln entstanden und zwar in der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. Nicht viel später dürfte ebendaselbst der kostspielige, weil fein nur in Gold ausführbare, Zellenschmelz dem Grubenemail Platz gemacht haben, welcher in Köln bald einen hohen Grad technischer Vollkommenheit zeigt und so eigenthümliche, an den durchsichtigen Zellenschmelz erinnernde, feine Farbentöne, dafs es sich gerade durch diese zumeist unterscheidet von den verwandten Erzeugnissen wie in Frankreich, so an der Maas und in Westfalen. In ornamentaler Hinsicht bezeichnen der Dreikönigen-, in figuraler der Heribertus- und Maurinus-Schrein den Höhepunkt des Grubenschmelzes, der um die Mitte des XIII. Jahrh. verschwindet, wie der Schmelzfirnifs und im Wesentlichen auch das Niello, die sich neben ihm in glänzender Weise behauptet hatten.

Aber zu stark empfanden die Goldschmiede das Bedürfnifs, das Metall zu verzieren durch ihm entsprechende und zu ihm passende Farbtechniken, als dafs sie lange auf die Verwendung des Emails hätten verzichten mögen. Der inzwischen zum vollendeten Siege gelangte

gothische Stil mit seinen Alles beherrschenden architektonischen Ansprüchen, mit seiner schon dadurch verursachten Bevorzugung der Gravirtechnik gegenüber dem Treibverfahren, verlangte eine andere, höheren, künstlerischen Aufgaben gewachsene Emailtechnik. Als solche ergab sich die Verbindung des Schmelzes mit dem flach gravirten Relief, welches durch einen mehrfarbigen Ueberzug zu grofser Farbenwirkung erhoben werden konnte, wenn es gelang, denselben durchsichtig zu machen. Hierzu zeigte der Zellenschmelz, der auf der flachen aber glänzenden Goldunterlage in mehreren Farben, wie Grün, Gelb, Roth, Blau herrliche Effekte geschaffen hatte, den Weg, und neben dem Golde erschien das weifsglänzende Silber sehr geeignet, diese Wirkung herbeizuführen. Das flach gravirte Relief braucht nur, gemäfs der Farbenskizze, mit Glasbrei bedeckt u. dieser im Feuer zum Schmelzen gebracht zu werden, um, abgeschliffen und polirt, durchsichtige Emailbilder zu schaffen, auf denen die am nächsten unter der Schmelzoberfläche liegenden Theile am hellsten, die entfernteren um so dunkler erscheinen. Feine künstlerische Empfindung und hohe technische Fertigkeit mufsten sich hier vereinigen, um etwas Befriedigendes zu schaffen. Für die Zeichnung und farbige Behandlung zeigte die Miniatur den Weg, und dieser scheint zuerst in Italien betreten zu sein, vielleicht in Siena, wo Duccio schon 1290 solche Arbeiten ausführte. Bald hat die glänzende Kunstfertigkeit in Frankreich und auch in Deutschland Eingang gefunden, wo sie gleich nach der Mitte des XIV. Jahrh. schon in hoher Vollendung erscheint, denn dieser Zeit gehören der herrliche Bischofsstab und das Kreuz im Kölner Domschatz, das Hausaltärchen des Grafen Metternich auf Schlofs Gracht, und manche andere durchsichtige Emailarbeiten an, welche durch Zeichnung und Färbung mit jenen Verwandtschaft verrathen. Dieser längst bekannte Bischofsstab und das erst durch die Kölner Ausstellung des Jahres 1876 (Katalog Nr. 912) bekannt gewordene, leider nicht photographirte Hausaltärchen zeigen gerade in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten, zumal in den zahlreich an ihnen vertretenen emaillirten Thierfigürchen so viel Uebereinstimmung, dafs sie aus derselben Schmelzwerkstätte hervorgegangen sein müssen, die gerade diese den orientalischen Stoffen entlehnte Art des Dekors liebte und in ihre eigene Formensprache glänzend übertrug. Da sie zugleich in Bezug auf Dessin und Kolorit mit den kölnischen Miniaturen des XIV. Jahrh. übereinstimmen, die daran vertretene Architektur und Plastik fast noch bestimmter die Kölner Sprache dieser Zeit reden, so kann an dem Kölner Ursprunge dieser Arbeiten nicht wohl gezweifelt werden, obgleich ein urkundlicher Beleg für die Pflege dieser Technik an dieser bevorzugten Kunststätte bisher sich nicht ergeben hat.

Als eine Art von Bestätigung hierfür dürften die beiden hier abgebildeten Emailbilder zu betrachten sein, die den kölnischen Tafelgemälden aus dem Anfange des XV. Jahrh. in Bezug auf Gestaltung, Ausdruck, Färbung so verwandt erscheinen, dafs sie mit dieser Schule viel eher wie mit jeder anderen in Verbindung gebracht werden müssen. Die anmuthigen Köpfe mit ihren blauen Augen und ihrer innigen Empfindung, die feinen Händchen, die zarte Bewegung mit dem strengen Gefält künden bereits die Art des Meisters Stephan an und zu der zarten Punzirtechnik in der die den italienischen Geweben nachgebildeten (orientalisirenden) Rankenzüge des Grundes ausgeführt sind, finden sich die Analogien auf manchen kölnischen Goldschmiedewerken, namentlich auf dem Fufse der Monstranz im Kölner Domschatz. Als die nächste Frucht der Kölner Emailkunst erscheinen diese beiden Tafeln, (die unter Verzicht auf die Vergoldung für die Karnationsparthien, sowie auf das beim Silberemail stets opake Roth, nur durchsichtige Farben zeigen), die den Höhepunkt aber auch den Schlufs der kölnischen Leistungen bezeichoen, denn Erzeugnisse dieser Art, die aus stilistischen Gründen zu einer späteren Datirung nöthigen, sind mir nicht bekannt. Tiefschnitt und Schmelzauftrag sind hier von einer Vollendung, die kaum noch überboten werden konnte.

Das gilt ganz besooders von dem gröfseren (im Kensington-Museum befindlichen) Bildchen, welches eine etwas konvexe Gestalt angenommen hat, weil der Rückseite der Schmelzüberzug, das sogen. Contre-émail, fehlt, auf welches bei der etwaigen Ausdehnung des Emails über die ganze Vorderseite nicht hätte verzichtet werden dürfen. Aus der mit den Punzornamenten verzierten, leicht und hell vergoldeten dünoen Silberplatte ist die ganze Figur ausgehoben mit Einschlufs der Konsole, aber mit Ausschlufs der beiden nur eingravirten und vergoldeten Strahlennimben. Die Koosole zeigt, weil fast farblos emaillirt, den Silberton; das Obergewand ein prachtvolles Kobaltblau, welches in den tieferen Falten eine sehr satte Färbung annimmt. Wo immer das Futter des Mantels bemerkbar, ist es smaragdgrün. Das Untergewand hat einen röthlich violetten, der eben hervortretende Schuh einen grauen Ton. Grau ist auch (mit der kleinen Beimischung von Blau, wie Meister Wilhelm sie liebte) das Gewand des Kindes, dessen Füfschen, Händchen, Gesicht den silbernen Fleischton zeigen, die letzte und feinste Nüance, welche für die Karnation gewählt wurde, die anfänglich durch Feuervergoldung, später durch eine röthlich violette Färbung dargestellt wurde. In demselben feinen Ton sind auch Gesicht und Brust der Mutter gehalten. Beide haben blaue Augeo und goldig emaillirtes Haar. Trotz der grofsen Augen und der etwas ernsten Züge ist der Ausdruck sehr lieblich bei der Mutter, wie bei dem sanft blickenden Kinde, welches von jener etwas zart und schüchtern, aber doch recht innig gehalten wird. Die Technik ist in jeder Hinsicht meisterhaft; die Zeichnung ungemein bestimmt und trotz der Fläche von einer vortrefflich wirkenden Abrundung; die Farben überaus frisch, klar und harmonisch; der Schmelz ganz dicht und einheitlich. Da das Bild zudem bis auf eine kleine ausgesprungene Stelle in der Konsole vorzüglich erhalten ist, so erscheint es als ein wahres Juwel.

Nicht ganz dieselbe Höhe kunstlerischer und technischer Vollendung bezeichnet das viel kleinere Madönncheo, welches der Ausführuog natürlich viel grofsere Schwierigkeiten bot. Dasselbe steht auf einem rautenförmig gemusterten grünen Fliesenboden unter einem graubraun emaillirten Baldachin. Das von dem ebenfalls blauen Mantel bedeckte Kleid hat einen grauvioletten, die Tunika des Kiodes einen etwas schaifen grünen Ton. Die Haare des Kindes sind ganz dunkel, unsichtbar die der Mutter, welche einen eingravirten Nimbus hat, während derjenige des Kindes goldig emaillirt ist. Die Art, wie das Kind an die Mutter sich anschmiegt, ist nicht ganz so fein empfunden, wie auf dem gröfseren Bildchen, aber doch voll Anmuth. Weniger sympathisch berührt auch die etwas gedrungene Gestaltung, mit Bezug auf welche jedoch nicht unerwähnt bleiben soll, dafs sie schon in der Uebergaogsperiode von Meister Wilhelm zu Stephan eine Eigenthümlichkeit der kölnischen Schule zu werden beginnt.

Das durchsichtige Email ist eine echt künstlerische und glänzende, aber gar zarte Technik, weil die dem flachreliefirten Grunde angeschmolzene Masse an diesem keioen hinreichend geschlossenen und zähen Exzipienten hat, der bei starker Erschütterung oder Temperaturveränderung zu leicht Theile seines Ueberzugs abstöfst, ohne dafs es ein Mittel gibt, sie wieder herzustellen; denn das einzige Schmelzmittel ist das Feuer. Schnütgen.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen. Zweiter Band, Heft 2: Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg und der Kreise Mülheim an der Ruhr und Ruhrort; Heft 3: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen. Düsseldorf 1893. Druck und Verlag von L. Schwann.

Mit dem Erscheinen der vorgenannten beiden Hefte ist der zweite Band der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz zum Abschlufs gelangt. Wenn dieselben auch nicht der Erforschung und Beschreibung einer solchen Fülle hervorragender Kunstwerke gewidmet sind, wie dies Aufgabe der früheren Veröffentlichungen über die Kreise Kempen, Geldern, Moers und Kleve gewesen, so enthalten dieselben doch noch immer eine Menge des Interessanten, zum Theil Hochwichtigen, namentlich soweit das Gebiet der Baukunst in Betracht kommt. Hier ziehen die Aufmerksamkeit in besonderem Maafse auf sich das Münster zu Essen und die Abteikirche zu Werden als Vertreter früherer Perioden christlich-mittelalterlicher Kunst gegenüber der Salvatorkirche zu Duisburg, deren Bau schon das Ende der Herrschaft des gothischen Stiles verkündet. Besonders eingehende Beschreibung ist erstgenannter Kirche gewidmet, deren westlicher Theil zu den künstlerisch und technisch vollendetsten, unter dem Einflusse der Aachener Pfalzkapelle entstandenen Schöpfungen des X. Jahrh. zählt, namentlich was die Verbindung einer absidenartigen Anlage im Untergeschofs mit einem darübergelegenen oblongen schiefseitigen Vierungsthurm anbelangt; welche weiterhin in Ostchor und Krypta die Reste der Bauten aus dem XII. Jahrh. bewahrt, und mit der vorerwähnten älteren Anlage durch eine dreischiffige, gothische Hallenkirche zu einem wirkungsvollen, bei aller Stilverschiedenheit dennoch einheitlich sich gestaltenden Ganzen verbunden wurde, welches in der äufseren Erscheinung noch dadurch gewinnt, dafs demselben sich im Norden eine ausgedehnte Kreuzgangsanlage, im Westen das ursprüngliche Atrium organisch anfügt. Was die Ausstattung des Innern an Bildhauerarbeiten, Malereien und Paramenten noch aufweist, insbesondere der überaus reiche Bestand der Schatzkammer an früh- und spätmittelalterlichen Werken der Goldschmiedekunst und des Erzgusses wird in Wort und Bild getreulich beschrieben, und dabei der untergegangenen Denkmäler gebührend Erwähnung gethan. — In geschichtlicher wie architektonischer Hinsicht dem Münster zu Essen, der Stiftung Bischofs Altfrid von Hildesheim durchaus ebenbürtig, steht die Gründung des hl. Ludgerus, die Abteikirche zu Werden, einer der gröfsten Kirchenbauten des Niederrheins, an welchem sich die romanische Bauthätigkeit Jahrhunderte hindurch entfaltete. Noch tragen die geräumige Vorhalle und der Westbau die schweren kraftvollen Formen des X. Jahrh. zur Schau, während uns bei der eigentlichen Kirche in der gesteigerten Höhenentwicklung des Mittelschiffs und der Vierungskuppel, in dem polygonen Chorabschlusse sowie in der ausgedehnten Anlage der Emporen der sog. Uebergangsstil in glanzvollster Ausbildung entgegentritt, die einzig dastehende Anlage der Krypta östlich des Chores zum Theil wiederum die strenge Behandlung der Architektur in der der Gründung der Kirche folgenden Kunstepoche vor Augen führt. — Als dritte grofse Kirchenanlage verdient Beachtung die Salvatorkirche zu Duisburg, im Wesentlichen eine Schöpfung des XIV. und XV. Jahrh., welche die bereits beginnende Entartung der gothischen Bauweise in einer dreischiffigen kreuzförmigen Basilika mit einschiffigem Chor und mächtig angelegtem, indefs unvollendet gebliebenem Westthurm charakteristisch veranschaulicht, auch werthvolle Reste ehemaliger Ausschmückung, figürlicher wie ornamentaler, enthält.

Von sonstigen Kirchenbauten verdienen noch Beachtung diejenigen zu Ilsmborn und Hünxe, die ehemalige Cisterzienserabtei Maria Saal, die Stiftskirche zu Stoppenberg, eine eigenartige romanische Anlage mit westlicher Nonnenempore, sowie die Kirche zu Dinslaken mit werthvollen Ausstattungsstücken. Gröfsere Abhandlungen enthalten die beiden Hefte auch über einzelne Werke des Profanbaues, so über die römischen Wallburgen zu Gahlen, Gartrop und Hünxe, die Schlofsanlagen zu Borbeck, Dinslaken, Schellerfeld und Broich, letztere neben den Schlössern zu Kleve und Burg a. d. Wupper eine der bedeutendsten Hofburgen am Niederrhein, eine Vereinigung verschiedener Baugruppen aus dem XII. bis XVIII. Jahrh.

Wie die früheren Veröffentlichungen, so bringen auch diese als Einleitung die kurzgefafsten Geschichtsabrisse der betreffenden Kreise, und zeichensich gleicherweise durch überaus reiche Quellenangabe zu den beschriebenen Monumenten und Kunstgegenständen aus. Auch haben Darstellungen von Grundrissen und Durchschnitten der Gebäude mehr Aufnahme gefunden als dies früher geschehen, wenngleich auch immer noch nicht in solchem Umfang, der einem Werk von so hoher Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte, wie die Denkmälerstatistik der Rheinprovinz, entspricht; in diesem Punkte wird es von anderen gleichartigen, jetzt der Oeffentlichkeit übergebenen Arbeiten, die auch den Kreis der in Zeichnungen veranschaulichten Einzelheiten bedeutend erweitern, bereits übertroffen.

Hoffentlich bietet die bald zu erwartende Herausgabe des dritten Bandes Gelegenheit, die beregten Mängel, welche dem sonst mit so vielem Fleifs verfafsten und vortrefflich ausgestatteten Werke noch anhaften, abzustellen. Hsimann.

Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grofsherzogthum Baden. Herausgegeben von Dr. F. X. Kraus und Dr. A. von Oechelhäuser. Band I. Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. Beschrieben von Ludwig Lents †. Mit 35 Lichtdrucktafeln nach den Kopien von K. Fr. Gutmann in Karlsruhe und mit einer Uebersichtstafel. Herausgegeben von Adolf von Oechelhäuser. Darmstadt 1893, Verlag von Arnold Bergsträsser.

Wie in Süddeutschland überhaupt, so ist namentlich im Grofsherzogthum Baden die archäologische Forschung in lebhaftem Flufs. Die Denkmälerstatistik schreitet rüstig voran, und Spezialwerke verbreiten Licht

über einzelne Kunstzweige. Bei keinem derselben ist der Inventarbestand in solcher Zunahme begriffen, als bei den mittelalterlichen Wandmalereien, deren immer neue unter der Tünche auftauchen. Es ist daher Zeit, sie zusammenfassend und systematisch zu behandeln; und die beiden längstbewährten badischen Forscher haben das Verdienst der Initiative. — Sie eröffnen ihr Sammelwerk mit einem interessanten Cyklus, der die ganze Ausstattung einer Kapelle von mäfsigen Dimensionen bildet und hinreichend erhalten ist, um, mit grofser Sorgfalt aufgenommen und sehr geschickt reproduzirt, eine zuverlässige Vorstellung von der ganzen Ausmalung zu geben, die dem ersten Viertel des XV. Jahrh. angehört. Dieselbe ist fast ausschliefslich figural, besteht in 54 Standheiligen und einigen Gruppen. Fast alle Heilige sind kenntlich, sei es durch ihre Attribute, sei es auch durch Beischriften, und nur eine in einem Buche lesende Heilige, welche mit dem befremdlichen Ausdruck „Heilige Leserin" bezeichnet wird, läfst mehrere Deutungen zu. Die Figuren zeichnen sich durch breite dekorative Behandlung, durch bestimmte Zeichnung und besonders durch geschickte Gewandbehandlung aus, die mit grofser Sicherheit und Mannigfaltigkeit gehandhabt ist. Die stellenweise etwas gespreizte Manier erhöht noch diese mannigfaltige Wirkung, welche durch die langen Reihen übereinandergeordneter Figuren derselben Gröfse um so mehr gefordert wurde. — Die bereits vor 8 Jahren veröffentlichte, hier von dem Herausgeber mit mancherlei Zusätzen versehene, eingehende Beschreibung sucht den Gemälden nach den verschiedenen Richtungen, nach denen sie Beachtung verdienen, gerecht zu werden. Sie werden defswegen ikonographisch mit Sorgfalt und Sachkenntnifs geprüft, in Bezug auf ihre künstlerische Bedeutung wie auf ihre Stellung in der Kunstgeschichte beurtheilt, und die bezüglichen Unterweisungen sind recht zutreffend und lehrreich. In Betreff der Technik, der Farbenbehandlung, namentlich der aufsergewöhnlich reichen Verwendung des Goldes u. s. w. hätten jene wohl noch vermehrt werden dürfen, und würde gewifs eine noch vollkommenere und vielseitigere Behandlung des ganzen Cyklus sich ergeben haben, wenn der Herausgeber sich nicht auf Emendirung des doch schon etwas veralteten Textes beschränkt hätte. Auch auf den grofsen vorbildlichen Werth, den diese figuralen Gestaltungen für das heutige Kunstschaffen zweifellos haben, wäre ein noch intensiverer, die praktischen Gesichtspunkte mehr hervorkehrender Hinweis am Platze gewesen. Eine so lange Reihe volksthümlicher Heiligenfiguren ist ein von den Kirchenmalern besonders dankbar zu begrüfsender Schatz. G.

Holzschnitzereien. Eine Auswahl aus der Sammlung des k. k. österr. Museums auf 55 Tafeln in Lichtdruck. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Jacob von Falke. Wien 1893, Verlag von Anton Schroll & Cie. (35 Mark.)

Mittelalterliches Holzmobiliar. 40 Tafeln in Lichtdruck. Herausgegeben und mit Text begleitet von Jacob von Falke. Wien 1894, Verlag von Anton Schroll & Cie. (40 Mark.)

Der Vorstand des Wiener Kunstgewerbemuseums — namentlich sein feinsinniger Direktor — versteht es, seine Kunstschätze, eigene wie gelehene, in guten Abbildungen der Wissenschaft, besonders der Praxis, zugänglich zu machen, und die Einleitungen zu diesen Veröffentlichungen sind stets Kabinetstückchen von knapper und doch klarer Zusammenfassung, meisterhafte, weil alle springenden Punkte markirende, immer Neues in geistreicher, daher höchst anregender Form bietende Ueberblicke über die Entwicklung der bezüglichen Kunstzweige.

Die Holzschnitzereien des österr. Museums haben den Vorzug grofser Mannigfaltigkeit. Am besten ist unter ihnen die deutsche Figuralplastik des XVI. Jahrh. vertreten, zumeist spätgothische Heiligenfiguren oder Gruppen, von denen manche den Reiz der ursprünglichen farbigen Bemalung bewahrt haben. Aber auch aus der späteren Zeit fehlt es nicht an kirchlichen Skulpturen, obwohl die meisten Tafeln profanes Schnitzwerk vorführen: Standfiguren und Reliefs, Schränke und Truhen, Füllungen und Bekrönungen, allerlei interessantes und lehrreiches Geräth, welches den Kunsthandwerkern eine Fülle werthvoller, weil vielfach zu verwerthender Motive bietet. Die Einleitung umfafst nur 13 Seiten, liefert aber von dem Holze, seinen künstlerisch-bildsamen Eigenschaften und der Ausgestaltung, die sie im Laufe der Geschichte in den verschiedenen Kulturländern, namentlich in Deutschland, erfahren haben, ein ungemein ansprechendes Bild, welches überreich ist an Aufklärung und Belehrung.

Noch viel merkwürdigere Holzgebilde führt das oben an zweiter Stelle bezeichnete Werk vor; ein volles Hundert fast ausschliefslich mittelalterlicher Möbel, die, fast sämmtlich aus Wiener Privatbesitz stammend, in der im österr. Museum vor Jahresfrist veranstalteten Ausstellung mittelalterlichen Hausraths vereinigt waren. Diese kostbare Sammlung durch vorzügliche Lichtdrucke zum Gemeingut gemacht zu haben, ist ein grofses Verdienst. Sie umfafst Tische, Bänke und Stühle (Faltstühle, Lehnstühle, Prunkstühle), Schränke und Betten, Kasten und Kisten, Truhen und Laden, Kästchen und Kassetten, Thüren und Füllungen, Spinnrocken und Lesepulte, Stellbretter, Handtuchhalter u. s. w. Die meisten dieser Gegenstände sind nord- und namentlich süddeutschen Ursprunges, mehrere italienischer, einige französischer Provenienz. Einige zeigen noch romanisirende, manche frühgothische Formen. Die meisten sind in technischer Hinsicht von meisterhafter Ausführung und an vielen interessiren aufser der Form und dem Schnitzwerk auch noch die zum Theil formvollendeten Eisenbeschläge, aufgemalte oder reliefartig aufgetragene Verzierungen u. s. w. Da die Abbildungen grofs und scharf sind, so sind auch die Einzelheiten, namentlich auch die Profile, auf die es so sehr ankommt, klar genug erkennbar, um von jedem einigermafsen geschulten Bildhauer in die Holzform mit Sicherheit zurückübersetzt werden zu können. Nimmt man hinzu, dafs die Einleitung, in der vielleicht das überaus bedeutungsvolle, erst im XV. Jahrh. zum vollen Durchbruch kommende Gesetz von Rahmenwerk und Füllung noch etwas stärker hätte betont werden können, über die Entwicklungsstufen der einzelnen Möbelgattungen vortrefflich orientirt, so vereinigt sich Alles zu einem vollkommenen, für den Kulturhistoriker wie für den Kunsthandwerker unentbehrlichen Werke. Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Der Meister der Glorifikation Mariä. Von E. FIRMENICH-RICHARTZ. Mit 2 Lichtdrucken (Tafel I u. II) 1

Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht. Von L. ARNTZ. Mit 15 Abbildungen 9

Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda. Von W. EFFMANN. Mit 4 Abbildungen 21

Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email. Von SCHNÜTGEN. Mit 2 Abbildungen 23

II. BÜCHERSCHAU: P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Zweiter Band. II. Abth.: Stadt Duisburg, Kreise Mülheim a. d. Ruhr und Ruhrort; und III. Abth.: Stadt und Kreis Essen. Von Heimann 29

F. X. Kraus u. A. von Oechelhäuser, Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grofsherzogthum Baden. I. Bd. Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. Von G. 30

J. Falke, Holzschnitzereien und Mittelalterliches Holzmobiliar. Von Schnütgen 31

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1894.

MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 2

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER)
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr STRATER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BORSELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs

Madonna vom „Meister des Todes Mariae"

(in Sammlung Nelles zu Köln).

Abhandlungen.

Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel III.)

In der Gemäldesammlung von Herrn Matthias Nelles zu Köln, die eine Anzahl hervorragender altkölnischer und anderer Bilder enthält, befindet sich das hierbei in Lichtdruck wiedergegebene Madonnenbild. Es wurde auf der Versteigerung der Sammlung von Dr. F. von Rinecker (in Würzburg) bei Lempertz angekauft, ist 42 *cm* hoch, 32 *cm* breit, auf Eichenholz.

Im Auktionskatalog der Sammlung, aus der es stammt, hiefs das Bild Bernaert von Orley; hiervon ist nur soviel richtig, dafs es von einem Niederländer des XVI. Jahrh. herrührt und zugleich stark an die Italiener um 1500 bis 1530 erinnert. Dagegen glaube ich, dafs der italisirende Eindruck dieser Madonna weniger davon kommt, dafs der Maler in seiner ganzen Kunstweise sich den Italienern der genannten Zeit anschlösse, als vielmehr davon, dafs er hier ein italienisches Vorbild frei kopirt hat. Auf Grund der technischen Eigenthümlichkeiten meine ich nämlich die Hand eines sehr bekannten Malers zu erkennen, des Meisters vom Tode Mariae. Man wufste schon früher, dafs dieser in mehreren Fällen niederländische und italienische Bilder frei kopirt hat und ich habe diese Fälle vor Kurzem in dieser Zeitschrift zusammengestellt (IV, 142). Hierbei sind es dreimal niederländische Originale (R. van der Weyden und Q. Massys), und einmal ein italienisches (Lionardo's Abendmahl bei der Predella im Louvre) die er benutzt hat. Eine Madonna des Berliner Museums, Nr. 616, von der sich eine mindestens gleichwerthige Wiederholung im Schlosse zu Meiningen befindet und die in geringeren niederländischen und italienischen Kopien häufig vorkommt, wird in der letzten Auflage des Berliner Katalogs (von 1891, S. 171) auf „ein wahrscheinlich verschollenes Gemälde eines lombardischen Meisters" zurückgeführt. Dieser Katalog nennt das Berliner Bild jetzt „Art des Meisters vom Tode Mariae" (bisher hiefs es immer „Mabuse"); beim Meininger Exemplar sind dagegen meiner Ansicht alle Zweifel ausgeschlossen, dass es ein eigenhändiges Werk dieses Meisters sei.

Die Madonna der Sammlung Nelles ist nun ein drittes Beispiel davon, dafs unser Meister ein italienisches Vorbild benutzt hat. Dafür, dafs wirklich ein italienisches hier zu Grunde liegt, spricht der Gesammteindruck des Bildes überzeugend; ich erinnere nur an das verhältnifsmäfsig grofse und kräftig entwickelte Kind, das in den Körperformen viel von den Christkindern Raffael's hat. Es ist (nach dem Urtheil einer Sachverständigen) zwei- bis dreijährig, während bei unserem Meister das Christkind sonst durchweg als ungefähr einjährig erscheint. Der Kopf Mariae ist gegen den freundlichen und etwas weltlichen des Kindes (bei dem der nordische Kopist wohl etwas von seinem Eigenen hinzugethan hat) noch alterthümlich und befangen; er hat noch etwas von Perugino. Ich möchte nämlich das italienische Original in der Umgebung Raffael's suchen, während ein mir in der Kenntnifs der Italiener Ueberlegener, Direktor C. Aldenhoven, auf Andrea del Sarto hinweist. Vielleicht trägt unser Lichtdruck dazu bei, das italienische Vorbild ausfindig zu machen, sofern es noch vorhanden ist. — Aeusserlichkeiten, die für den italienischen Ursprung des Vorbildes sprechen, sind: die Formen der goldenen Heiligenscheine (wie bei Perugino und Raffael), die Art, wie das Haar Mariens in eng am Kopf anliegenden Flechten angeordnet ist, und das glatt anschliefsende Schleiertuch darüber. Ferner die ganze einfache Art der Darstellung; ein Niederländer dieser Zeit, namentlich der Meister des Todes Mariae, würde bei einem Originalbilde nicht versäumt haben, vorn eine Brüstung mit allerhand Beiwerk anzubringen, und hinter und über den Figuren eine reiche architektonische Ausschmückung.

Zum Schlufs will ich die Anhaltspunkte kurz zusammenstellen, die mich hier die Hand des Meisters vom Tode Mariae erkennen lassen; es ist dies nicht ganz leicht, weil der Maler

durch die Nachbildung des fremden Vorbildes in wesentlichen Punkten verhindert wird, seine volle Eigenart zu zeigen. Zunächst sind es die Farben, die ganz derselben entsprechen: das glühende Roth des Kleides, das stark grünliche Blau des Mantels, das saftige Grün des Vorhanges und das besondere gelbliche Rosa des Umschlagetuches. In diesem ist die Durchwebung mit Streifen und der zierliche Randbesatz (alles in mit Farbe gegebenem Gold) sehr fein und wirkungsvoll dargestellt, durchaus in der pikanten Weise des Meisters; ebenso das Spiel der Lichter und Schatten in diesem fein geknitterten Umschlagetuche (alle diese Eigenthümlichkeiten gibt der Lichtdruck sehr gut wieder). In der Modellirung des Fleisches läfst sich auch seine Eigenart erkennen, seine weichen, breiten Lichter; ebenso in dem Stücke Landschaft links.

Bonn. L. Scheibler.

Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen.

Der Kern dieses alten (in dem »Kunstfreund« Jahrg. 1893, S. 87 abgebildeten) Kirchen-Utensils besteht aus Buchenholz, das ringsum mit dünnem Messingblech überzogen ist. Wenn man den fast kreisrunden Knauf miteinrechnet, so hat dieses Kreuz eine Höhe von 60 *cm*. Die Breite der Querarme beträgt 40 *cm*. Eine seltener vorkommende Form läfst sich an den Endungen der Balken beobachten; diese bilden vollständige Kreise, an welchen je fünf kleine halbkreisförmige Ansätze angebracht sind, so dafs jede Endung einer Rose nicht unähnlich sieht. Zum Beweise, dafs der alte Meister bei seinem Entwurfe an eine pflanzenartige Bildung für diese Theile gedacht hat, dient auch die Behandlung des nächst darangrenzenden Balkentheiles, da an demselben blätterverwandte Formen ausgeschnitten sind. In den vier Winkeln, welche der Längsbalken mit dem Querbalken bildet, springen Ecken vor, so dafs auch hier eine gröfsere Fläche erzielt ist.

Der Schmuck dieses Kreuzes besteht beinahe ausschliefslich aus Bildwerk, das in ziemlich scharf- und hochgetriebener Arbeit ausgeführt ist. Von Ornamenten kommt nämlich nur eine rings um alle Ränder laufende Perlenschnur vor, und daran schlossen sich ursprünglich mehrere Steine in der Mitte der Balken, deren einstiges Vorhandensein heute noch leere Oeffnungen im Metallüberzuge bezeugen.

An der Vorderseite finden wir den Heiland in schlankem Bau und befriedigenden Verhältnissen; der Körper ist sehr mager wiedergegeben, die etwas schwachen Arme sind nur leicht gebogen, fast wagerecht ausgespannt, alle Finger gerade ausgestreckt. Das im Dreiviertel-Profil nach rechts schauende Haupt neigt sich unbedeutend, man möchte sagen: eine Neigung erscheint nur schwach angedeutet, weil das Haupt etwas tief zwischen den Schultern sitzt. Es hat eher runde als ovale Form und ist mit schön geordnetem, in zwei lange Strähne getheiltem Haar bedeckt (jede Andeutung einer Königs- oder Dornenkrone fehlt). Der Bart ist kurz gehalten, Augen und Mund sind offen: der Herr lebt noch; die Seitenwunde ist nicht angegeben. Die in dünnem Metall getriebene Arbeit hat hier wie bei den übrigen Figuren stark gelitten. Daher findet sich auch die nach regelmässiger Form getriebene Nase ein wenig eingedrückt. Ein grofser Kreuznimbus umgibt das Haupt des Heilandes. Der Körper zeigt eine bedeutende Aus- und Einbiegung und ist von den Hüften bis zu den Knieen mit einem faltenreichen, aber straff angezogenen Schamtuche umhüllt. Obgleich die Füfse übereinander gelegt und in Folge dessen mit einem Nagel am Kreuze befestigt sind, so ist dennoch ein Suppedaneum angebracht.

Als Nebenfiguren des Gekreuzigten finden wir auf den blumenartigen Endungen der Querbalken wie gewöhnlich Maria und Johannes, hier in Form von sogenannten Kniebildern. Die hl. Jungfrau hält klagend ihre beiden Hände ziemlich hoch, aber vom Mantel ganz verhüllt empor. Der Lieblingsjünger stützt mit der Rechten sein lockiges Haupt, die Linke hält den emporgezogenen Mantel fest an die Brust. Beide Figuren erscheinen in schwachem Dreiviertel-Profil, das Haupt des hl. Johannes ist aber dem Meister besser gelungen als jenes der hl. Jungfrau. Prächtig behandelt sind die Draperieen ihrer Kleider. Aufser den schwach erhabenen Nimben ist der Hintergrund dieser Figuren wie der folgenden ganz schmucklos. Ihre Umrahmung besteht aus einem kräftig getriebenen Perlenkranz. Auf den beiden übrigen

Kreuzesendungen erscheinen die beiden Apostelfürsten. Petrus zu oberst am Längsbalken, ohne Bart, in einem seltsam gegürteten Oberkleide und reichfaltigen Mantel, hält in der Rechten zwei durch einen Riemen zusammengebundene Schlüssel mit noch kreisförmigem Griffe, in der Linken ein geschlossenes, fest an die Brust gedrücktes Buch. Paulus am Fufse des Kreuzes, ein kahler Greis mit Bart, in eine weite Kasel gehüllt, hält mit der verhüllten Linken einen Gegenstand, welcher eher dem Beile des Mathias als einem Buche ähnlich sieht, während seine Rechte einen Redeakt ausdrückt. Beide Apostel stehen unter einem Halbkreisbogen, welchen durchbrochene Thürmchen flankiren und aus Perlen gebaute Säulchen tragen.

Kehrt im Allgemeinen auf der Rückseite dieselbe Auschmückung wieder, so fehlt es den Figuren nicht an Eigenart. Da nämlich drei Balkenendungen von den Evangelistensymbolen gefüllt sind, so möchte man erwarten, dafs auch das vierte davon geschmückt sei und in der Mitte das Lamm Gottes erscheine. Dem ist hier ausnahmsweise nicht so, sondern es thront in der Mitte die Gottesmutter mit dem Jesuskinde. Maria trägt ein sehr weites Oberkleid, das wie das Untergewand durch viele nahe aneinander gelegte Falten sich auszeichnet. Ihr sanft zur Linken geneigtes, etwas breites Haupt wird von einem Schleier umhüllt. Mit der Rechten weist sie in zartfühlender Weise auf den auf ihrem linken Knie majestätisch sitzenden Sohn hin. Dieser hält in der Linken eine Rolle und mit der Rechten segnet er. Sein eng anliegendes Kleidchen reicht nicht weiter als bis zu den Knieen. Wie die Schafte der Säulchen, die den Thron stützen, so sind auch wiederum jene, welche die Umrahmung der Gruppe umgeben, aus Perlen zusammengesetzt. Unmittelbar unter Maria treffen wir eine schlanke Engelsfigur, soeben im Fortschreiten begriffen und ebenso meisterhaft gezeichnet wie getrieben; deren Linke hält zugleich mit dem hochaufgezogenen Mantel ein mit Ave Maria bezeichnetes Schriftband, während die Rechte bedeutungsvoll den Zeigefinger hoch empor hält und damit deutlich eine Redegeberde wiedergibt. Zu unterst im Kreuze, wo eben „ein Engel als Sinnbild des Mathäus zu erwarten wäre, finden wir eine Andeutung der Auferstehung der Todten“ oder den Adam als Repräsentanten aller Verstorbenen. Es entsteigt nämlich eine ganz nackte, magere Mannesgestalt mit Bart soeben dem Grabe und hält mit beiden Händen dessen Deckel oder eine breite Inschriftentafel. Das Haupt ist fast unnatürlich nach oben gerichtet. Ein Nimbus, den sonst alle übrigen Figuren tragen, fehlt hier, so dafs wir nicht den auferstandenen Heiland, sondern eine Andeutung der allgemeinen Auferstehung hier annehmen mussen, eine auf Vortragkreuzen seltener wiederkehrende Darstellung.[1])

Hat der Metallüberzug des Kreuzes in Folge des Gebrauches und mitunter einer offenbar etwas rohen Behandlung im Ganzen sehr gelitten, so läfst sich doch noch die tüchtige Hand eines Metalltreibers erkennen. Sind einzelne Theile schwächer zum Ausdruck gekommen, so verdienen andere wiederum unsere Bewunderung. Nach diesem sonderharen Wechsel in der Ausführung, sowie dem Vorkommen ältester und späterer Formen hart nebeneinander, läfst sich bei jedem Mangel eines urkundlichen Berichtes doch die Entstehungszeit dieses interessanten Vortragkreuzes genauer bestimmen, nämlich fast mit Sicherheit können wir den Ausgang des XIII. Jahrh. oder wenn wir nach Prof. Dr. H. Janitschek noch strenger urtheilen wollen, die ersten Jahre des XIV. Jahrh. annehmen. Für erstere Zeit spricht Folgendes: der hohe Ernst der Figuren, die Verhüllung ihrer Hände mit dem Mantel, das lange Schamtuch Christi, das Fufsbrett, die vielen fast noch parallel laufenden Falten an den weiten Kleidern. Möglich, dafs wir die Arbeit eines Tirolers vor uns haben, der in Italien sich ausgebildet hat; kam ja das Kreuz aus dem Pusterthal hart an der Grenze von Italien jüngst in's Museum zu Bozen.

Terlan. Karl Als.

[1]) [Auf italienischen Vortragkreuzen, gemalten wie getriebenen und gravirten, begegnet vom XIII. Jahrh. an zu Füfsen des Kruzifixes nicht selten die Darstellung der Aoferstehung, bezw. Adams als Vertreters der Menschheit. Bald scheint das Hervorgehen der Todten aos den gespaltenen Felsen versinnbildet, bald die Vorbereitung des jüngsten Gerichts, bald auch der Stammvater, voo dem die Legende sagt, dafs er auf dem Kalvarienberge bestattet gewesen sei. Wo derselbe mit dem Kelche das Blut des Heilandes auffängt, ist er als Repräsentant des Menschengeschlechtes gedacht. D. H.]

Ein Glasgemälde des XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten.

Mit Abbildung.

Bezugnehmend auf den Bericht des Herrn Malers Stummel über die alten Fensterverglasungen im Dome zu Xanten, in Bd. V, Sp. 17—28 dieser Zeitschr., gestatte ich mir, auf einen interessanten Rest eines alten Fensters hinzuweisen. Derselbe diente wohl ehemals einem gröfseren Fenster als Sockelfeld. Dieses hier abgebildete Glasgemälde befand sich in defektem Zustande in einem Fenster der Sakristei des Domes zu Xanten. Nach den übrigen Glasmalereiresten, welche sich in der Sakristei befinden, zu schliefsen, scheint der jetzige Platz auch der ehemalige Bestimmungsort dieses Glasgemäldes zu sein. Eine Jahreszahl ist nicht darauf angegeben. Es mufs wohl aber nach Erbauung der Sakristei, welche im Jahre 1530 vollendet wurde, entstanden sein, da bereits 1533 die Fenster der Sakristei mit einem Flechtwerk von Kupferdraht versehen wurden, um die Glasmalereien zu schützen.[1])

Das Glasgemälde hat eine Höhe von 62 *cm* und eine Breite von 54 *cm*. Leider ist der Obertheil der Umrahmung etwas abgeschnitten. Die sehr geschickt und ausdrucksvoll gezeichnete Bischofsfigur stellt, laut Inschrift im Nimbus, den hl. Kunibert dar. Die Figur zeigt noch ganz die Formen der Spätgothik, während die originelle zierliche Umrahmung bereits ganz die Formen der Renaissance aufweist. Der Teppich im Hintergrund ist mit einem Muster versehen, welches noch in gothischen Formen gehalten ist. Bezüglich der Farben ist dieses Glasbild sehr bemerkenswerth. Fast vier Fünftel der ganzen Fläche sind aus weifsem Glase hergestellt. Das Weifs ist aber vielfach durch schönes klares Silbergelb belebt, welches sich vom hellen Goldgelb bis zum tiefsten Orange steigert. In Bezug auf Einfachheit der Farben dürfte dieses Glasgemälde wohl als Muster dienen, da aufser dem Silbergelb nur noch zwei Farben darin vorkommen. Zunächst der tiefbraun rothe Teppich, welcher, wie bereits oben erwähnt, durch ein aus dem Ueberzug herausradirtes Muster verziert ist. Die zweite Farbe bildet die hellgraublaue Dalmatika, welche unten mit sehr schön und geschickt behandelten weifsen und gelben Fransen besetzt ist. Bordüre und Fransen am Teppich sind in gleicher Weise behandelt. Der weifse reich gefaltete Chormantel ist mit einer zierlich gezeichneten gelben Bordüre eingefafst, während die mit einem Brokatmuster geschmückte Chorkappe ganz gelb gehalten ist. Die weifse Albe ist unten mit einem einfachen gelben Börtchen versehen. Der Bischofsstab ist ganz golden, desgleichen die Bischofsmütze mit Ausnahme der Perlen und Steine, welche weifs sind. Der Fufsboden besteht aus abwechselnd weifsen und gelben Quadern, welche theilweise noch mit einem schönen Müsterchen versehen sind. Oberhalb der reichverzierten Säulen, wiegen sich auf schönen goldgelben Ranken kleine Kinderfiguren. In den oberen Ecken sind zwei Medaillons angebracht, welche so reizend ausgeführt sind, dafs man versucht werden könnte, dieselben für Porträts zu halten. Die zur Schattirung gebrauchte Grisailfarbe hat

[1]) Beissel, »Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor.« S. 216.

einen röthlich grauen Ton. Dieselbe ist sehr breit und körnig aufgetragen, wodurch eine ausserordentliche Weichheit erreicht wird, und dem Glase auch in den tiefsten Schatten seine Transparenz gewahrt bleibt. Die Lichter sind in der Umrahmung mit einem spitzen Holz scharf und bestimmt herausradirt, während bei der Figur die Lichter mit einem Borstpinsel breit und weich hervorgehoben sind. Der Hintergrund oberhalb des Teppichs ist ganz blank gehalten, wodurch die Umrahmung sich sehr klar abhebt.

Noch viele solche Reste alter Glasmalereien befinden sich zerstreut in den Fenstern des Domes zu Xanten. So wurde im vorigen Jahre, bei Gelegenheit des Einsetzens neuer Fenster im Hochchore, eine ganze Reihe von Resten herausgenommen, welche unter Anderem zehn zur Passion gehörige Gruppen enthielten, allerdings theilweise unvollständig und in defektem Zustande. Die Breitenmaafse dieser alten Glasmalereien stimmen genau mit den, jetzt mit Nothglas versehenen, Fenstern am Kreuzaltare überein, so dafs die Vermuthung nahe liegt, dafs jene dort ihren ursprünglichen Platz gehabt haben. Die Restauration derselben ist bereits in Auftrag gegeben, so dafs hoffentlich über das Resultat demnächst hier berichtet werden kann.

Goch. Heinrich Derix.

Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn.

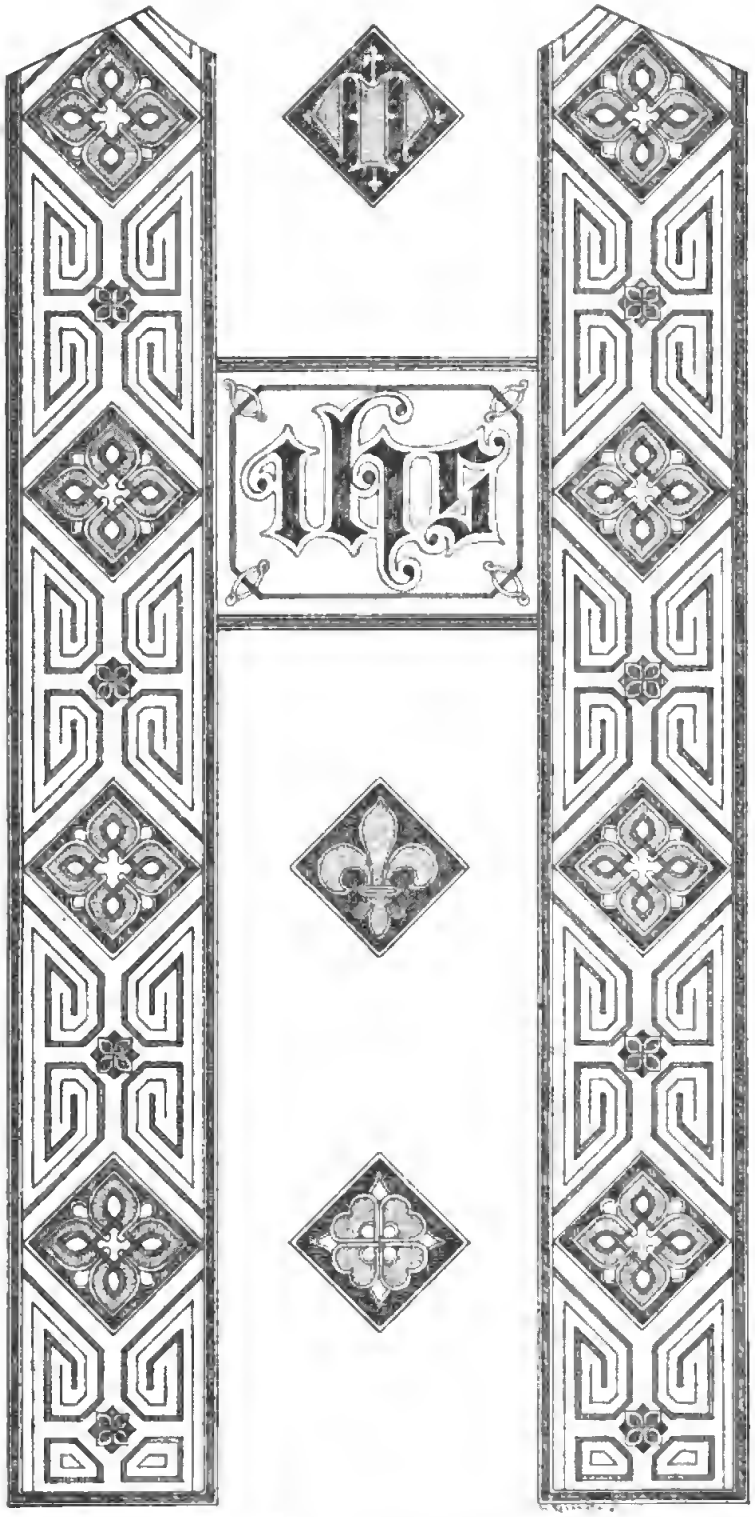
Mit Abbildung.

Dieser Taufstein, dem Jahre seiner Entstehung nach *„Anno Domini 1589“*, ein Werk der Spätrenaissance, befindet sich in ursprünglich gut erhaltenem Zustande in der Pfarrkirche des alten Städtchens Horn in Lippe - Detmold. Der klar ausgesprochene, derbe Aufbau zeigt eine feine Gliederung der Profile u. theilweise Ornamentation derselben.[1])

In der Behandlung einiger Profile sind Anklänge an die romanische bez. gothische Stilweise, z. B. in der den krönenden Abschlufs bildenden Hohlkehle und in der unter dem Zahnschnitt befindlichen Hohlkehle unverkennbar, desgleichen weist die Behandlung des Schaftes mit schraubenförmig verlaufenden Kanellüren sehr auf die im romanischen Stil üblich gewesene freie Dekoration des Säulenschaftes hin. Der Taufstein ist aus weifsem feinkörnigen Sandstein hergestellt und hat, bei 97 *cm* Höhe, einen oberen äufseren Durchmesser von 81 *cm*.

Höxter. Albert Schubert.

[1]) [Diese Eigenthümlichkeiten und noch mehr die Art der Verzierungen legen die Vermuthung nahe, dafs der betr. Steinmetz an die Ausführung von architektonischen Ornamenten gewöhnt war, auf welche sich in der spätgothischen und Renaissance-Periode der Schmuck der Taufsteine in der Regel nicht beschränkte. D. H.]



Entwurf zu Dalmatikenstaben in einfachster Applikations-Stickerei
(vgl. Bd. V S. 351/352).

Teppichartige Wirkung.

III. Der Fufsboden.

Vom Standpunkte des praktischen Bedurfnisses ist die erste Anforderung an jeden Fufsboden, dafs er eine ebene Fläche darbiete, bequem zu beschreiten. Dem praktischen Bedürfnisse ist damit genügt, und ein Raum, dessen Wände nur aus dem nackten Steine gebildet sind oder über demselben nur den kahlen Ueberzug eines glatt verputzten Mörtels zur Schau tragen, ist hinlanglich gut ausgestattet, wenn der Bodenbelag aus einfachen, farblosen Steinplatten hergestellt ist als bequem zu beschreitende ebene Fläche.

Wenn aber ein Raum aus diesem nackten Bedürfnifs heraus als Kirche den Ausdruck seiner heiligen Weihe erhalten soll durch die Kunst, wenn die Glasfenster mit mystischem goldenem Lichte ihn durchfluthen und aus diesen mächtigen Farbenakkorden in Glas die unabweisbare Nothwendigkeit entsteht, nun auch den farblosen Gliederungen der Architektur in der Intention des Baumeisters zu Hülfe zu kommen und durch kräftige farbige Gegensätze das Relief der tragenden Glieder zu unterstützen und von den zwischengespannten Wandflächen hervortreten zu machen, dann erfordert dieser Farbenreichthum, dafs je nach den Farbenstimmungen der Gewölbe und Wände auch der Fufsboden durch verwandte Farben und Formen aus dem nackten Bedürfnifs zu höherer Schönheit erhoben und geschmückt werde. Je reicher der Farben- und Ornamentschmuck der Wand entwickelt ist, um so mehr würde ein einfacher Plattenbelag den ganzen Eindruck des Erhabenen herabstimmen. Je edler das auf der Wand verbrauchte Material ist, um so mehr mufs auch der Fufsboden durch Gediegenheit des Materials und geistvolle Ausgestaltung der Form ihm sich anschliefsen. Die Anforderungen an die Härte und Widerstandsfähigkeit gegenüber dem Beschreiten beschränken die Wahl der Mittel, aber wir werden sehen, wie die einzelnen Kunstepochen nach neuem farbigeren Material suchen, sobald die Wand sich reicher in den Farbentönen herausbildet, während bei einfacher Dekoration der Wände auch der Fufsboden sich in verwandten Tönen anschliefst.

Wie viel Werth man schon früh auf den Schmuck des Fufsbodens legte, beweisen manche Nachrichten und einige erhaltene Reste.

Das heilige Zelt und die Bundeslade, welche uns Moses beschrieben, und der Tempel Salomons, welcher nach deren Maafsen gebaut war, sind im Reichthum ihrer Ausstattung wohl ein unerreichtes Vorbild des Schmuckes der christlichen Kirchen gewesen. An die Stelle der reichen Teppichwandungen des heiligen Zeltes traten im grofsartigen Tempelbau des Königs Salomon jene aus mächtigen Quadern errichteten Mauern. Von dem Innern heifst es im III. Buch d. Kön. Kap. 6: „Alles war mit Getäfel von Cedern überzogen, dafs man nichts von einem Stein sehen konnte. Dies überzog er mit dem lautersten Golde. Und es war nichts in dem Tempel, was nicht mit Gold gedeckt war; auch den Fufsboden des Hauses überzog er mit Gold, inwendig und auswendig."

Von der Pracht dieser mit Cedernholz in Dreh- und Schnitzarbeit reich reliefirten und vergoldeten Wände und des goldenen Fufsbodens ist es heute kaum möglich, uns einen rechten Begriff zu machen. Unserer Vorstellungskraft von der glanzvollen Wirkung metallbekleideter Wände kommt der Dichterkönig Homer bei Beischreibung der Königsburgen zu Hülfe; z. B.

Odyssee VII Vers 82—102.

Nun stand er und dachte
Vieles im Herzen, bevor er der ehernen Schwelle sich nahte.
Gleich dem Strahle der Sonne und gleich dem Schimmer des Mondes
Blinkte des edelgesinnten Alkinoos prächtige Wohnung.
Eherne Wände liefen an jeglicher Seite des Hauses
Tief hinein von der Schwelle, gekrönt mit blauem Gesimse.
Eine goldene Pforte verschlofs die innere Wohnung;
Silberne Pfosten, gepflanzt auf ihrer ehernen Schwelle,
Tragen den silbernen Kranz; der Ring der Pforte war golden;
Jegliche Seite umstanden die gold'nen und silbernen Hunde,
Welche Hephaistos selbst mit hohem Verstande gebildet,
Um des edelgesinnten Alkinoos Wohnung zu hüten.
Drohend standen sie dort, unsterblich und nimmer veralternd.
Innerhalb reihten sich Sessel um alle Wände des Saales
Tief hinein von der Schwelle, und Teppiche deckten die Sessel,
Fein und zierlich gestickt, der Weiber künstliche Arbeit.
Goldene Jünglinge standen auf schön gebauten Altären
Ringsumher und hielten in Händen brennende Fackeln,
Um den Gästen im Saale beim nächtlichen Schmause zu leuchten."

Dafs diese erzschimmernden Wände keine dichterischen Phantasien sind, haben die Aus-

grabungen Schliemann's gezeigt; er fand noch die Spuren der Nägel, mit welchen die Erzplatten an den Wänden befestigt waren.

Aehnliche Arten von ehernen Schwellen, welche in obigen Versen mit den durch dasselbe Material bekleideten Wänden erwähnt worden, haben die Ausgrabungen in den Trümmerstätten von Chorsabad, Nimrud und Kojundjik zu Tage gefördert, interessante Funde von steinernen und ehernen Schwellen assyrischer Kunst, welche in ihrem flachen Relief und in ihrer bedeutenden Ausdehnung zwischen den dicken Mauern den Raum füllend uns einen Begriff ermöglichen von der künstlerischen Ausgestaltung dieses Materials für den Fufsboden.

Die ganze Fläche der Schwelle ist mit einem vielgliedrigen Rande umsäumt. Zwei schmale Streifen mit Rosetten umfassen die aus Palmetten gebildete Bordüre. Der äufsere Rand, fransenartiges Auslaufen andeutend, schliefst im Lotosmotive, mit Blume und Knospe wechselnd. Das mittlere Flächenmuster bildet eine dichte Menge Sterne, welche aus ineinanderhängenden Kreissegmenten geformt sind. Abgesehen von der eigenartigen assyrischen Detailform gleicht die ganze Eintheilung dem Orientteppich; sein Flachmuster ist hier in ein schwaches Relief übersetzt, um auf der sonst zu glatten Metall- oder Steinfläche dem Fufse festeren Halt und dem Auge Abwechselung zu bieten, ein Verfahren, welches wir im Mittelalter wiederfinden, da man die glasirten Terrakottaplatten zum Fufsbodenbelag benutzte und die glatte farbige Fläche sowohl mit vertieften als mit etwas hervortretenden Mustern schmückte.

Von Metallbekleidung des Fufsbodens ist aus christlicher Zeit eine Nachricht vorhanden, wonach Papst Hadrian I. (772—795) einen Theil des Bodens im Presbyterium der Basilika des hl. Petrus in Rom mit dem reinsten Silber bekleiden liefs. Es ist anzunehmen, dafs bei der damals viel angewandten Kunstausübung des Mosaiks in Gold und farbigen Glasstiften die Wände in harmonischer Weise dem kostbaren Fufsboden sich anschlossen.

Eine andere Art des Fufsbodenschmuckes erwähnt die heilige Schrift im Buch Esther I, 6 mit folgenden Worten: „Auch standen goldene und silberne Lagerpolster auf dem Pflaster, das mit smaragdgrünem und parischem Marmor eingelegt und mit wunderbarer Abwechselung des Fufsbodens malerisch geziert war."

So sehen wir schon in frühester Zeit die reichste Ausgestaltung des Fufsbodens, neben welcher für einfachere Bedürfnisse sich auch der Plattenbelag aus gebranntem Thon, aus hartem Stein und dem edlen Marmor von Asien, der Wiege der Civilisation, nach Griechenland und Rom ausbreitet. Den römischen und frühchristlichen Vorbildern folgen die einfachen aus Quadrat und Zirkel und den davon abgeleiteten Formen hergestellten Plattenmusterungen der romanischen Periode, die in den einfachsten Formen, z. B. den in schwarz und weifs wechselnden Quadraten in jedem Stil verwendet sind, wie im hohen Chor des Xantener Domes aus gothischer Zeit. Neben den ganz einfachen Formen entfaltete sich eine Reihe charakteristischer Musterungen, welche theils aus Marmor, theils aus Thonplatten, glasirten und unglasirten, im Jahre 1500 auch aus emaillirten Platten gebildet wurden. Diesen aus Platten in geometrischen Formen hergestellten Musterungen ist es gemeinsam, dafs sie grofse Flächen des Fufsbodens ohne besondere Gliederung gleichmafsig bedecken und aus wenigen Farben zusammengesetzt sind. Die feingliedrige Gothik gestaltet diesen Plattenbelag in zierlichen und kleinen Formen, während mit den breiteren Wirkungen der romanischen Baukunst auch der Plattenbelag in kräftigerer Musterung auftritt.

Bevor wir deren Form und Herstellungsart im Einzelnen betrachten, sei ein Blick auf den Zusammenbang von Wand- und Fufsbodendekoration geworfen, wie ein solcher schon in der Metallbekleidung sich zeigte. Bei dem Plattenbelag ist in der Farbe ein harmonischer Uebergang aus der Wanddekoratinn in den dekorirten Fufsboden dadurch bergestellt, dafs auch hier ein ähnliches oder dasselbe Material in beiden verwendet ist. Einige Beispiele aus verschiedenen Stilperioden können als Beleg hierfür dienen. Eine solche Einheit tritt am bestimmtesten dann zu Tage, wenn Wand und Fufsboden in derselben Zeit entstanden, obgleich auch solche Beispiele nicht selten sind, an denen verschiedene Jahrhunderte in ihrem Geschmacke arbeiteten, ohne den grofsen Faden einer einheitlichen Wirkung ganz zu verlieren, wie z. B. die vom XI. bis XVI. Jahrh. sich hinziehende musivische Ausstattung von St. Marco in Venedig.

Ein Beispiel einer Dekoration einfacher Art aus dem XIV. Jahrh. liefert eine der Seiten-

kapellen des hl. Franziskus in Assisi. Von einem deutschen Meister Jakob 1228 begonnen, ist diese Kirche eins der frühesten Beispiele italienischer Gothik. In der genannten Kapelle sind die Säulen aus braunrothem Marmor hergestellt, ebenso die Simsleiste unter den Fenstern. Die darunter befindliche Wand ist auf weifsem Marmorgrund mit braunrothen, sich reihenweise fast berührenden Vierpässen eingelegt, aus demselben Material wie die Säulen. In den weifsen, ein breites Kreuz bildenden Zwischenfeldern des Grundes liegt ein schmales Kreuz aus schwarzblauem Marmor; es ist das letzte Ausklingen des dunkelblauen Tones, der als Malerei das ganze Gewölbe, nur von kleinen Sternen unterbrochen, beherrscht, in kleiner werdenden Farbenflecken als Grund der einzelnen Darstellungen auf der Wand herabsteigt, bis er hier unmerklich im untersten Theile der Mauer ausklingt. Die tragenden Glieder, die Umrahmung der Bilder bis zu den Gewölberippen hinauf sind aus denselben Farben, braunroth, weifs und gelb mit sehr wenig blau in feinen geometrischen Zierformen wie mit Steinchen eingelegt bemalt, der Fufsboden aber besteht nur aus dem braunrothen Material der Säulen und aus weifsem Marmor in regelmäfsigem Farbenwechsel. Die Formen der Platten greifen theils sternförmig zackig ineinander, theils setzen sie sich aus den abgerundeten Formen von Vierpafsbildungen zusammen. Eine so vollkommene Harmonie ist durch diese Beschränkung in der Auswahl der Mittel und durch die konsequente Anwendung derselben erreicht, dafs bei aller Vielgestaltigkeit der Eindruck des Ganzen ein sehr ruhiger und einfacher ist.

In St. Miniato bei Florenz, dessen Vollendung in die erste Hälfte des XII. Jahrh. gesetzt wird und dessen Fufsboden früher nebst Inschrift die Jahreszahl 1207 aufwiefs, sind im Innern die Wände mit Marmorplattenmosaik in schwarzer und weifser Farbe ausgelegt. Die konstruktiven Glieder sind schwarz, die weifsen Wandflächen sind von Zierformen aus schmäleren schwarzen Streifen durchsetzt, welche die Bindung mit den tragenden Gliedern vermitteln. Der Fufsboden des unteren Schiffes bis an die fast in die Mitte der Kirche vorgerückte Krypta ist in der Hauptsache weifs, von schwarzen Streifen durchzogen, welche von den Säulen ihren Ausgangspunkt nehmen. In der Mitte dieses einfachen Fufsbodens entfaltet sich ein breites, reich ornamentirtes Stück wie ein grofser Teppichläufer aus weifsem und schwarzem Marmor vom Haupteingang bis zu dem vor der Krypta errichteten Altar. Ein breiter aus verschiedenen schwarzen und weifsen Streifen zusammengesetzter Rand umsäumt die Mittelfläche, welche in der Breite in sechs Quadrate getheilt ist, deren jedes durch vier einander berührende Kreise gegliedert ist. Diese gliedernden Streifen sind weifs, wie auch die umschlossenen Zierformen; der überall dazwischen auftretende schwarze Grund trennt beide in kräftiger Wirkung.

Im grofsartigen Dome von Siena, dessen Bündelpfeiler aus wechselnden Schichten von schwarzem und weifsem Marmor aufgebaut sind, ist der berühmte Fufsboden bei allem Ornament- und Figurenreichthum nur durch schwarzes und weisses Material zur wirkungsvollen Erscheinung gebracht. Obgleich an der Herstellung dieser grofsen Zahl figuraler Darstellungen vom Jahre 1372—1550 gearbeitet worden ist, bleibt der einfache Farbenwechsel von schwarz und weifs festgehalten, wenn auch die spätere Zeit durch Hinzufügen von grauen Tönen Uebergänge zu bilden versuchte. Es wird später Gelegenheit sein, näher auf denselben einzugehen.

Wie selbst die oft geringschätzig angesehene Barockzeit den Sinn für eine einheitliche Dekorationswirkung nicht verloren hat, sei kurz in einer Beschreibung des Kaisersaales in der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg geschildert, welche in den Jahren von 1720 bis 1740 erbaut wurde.

Auf kräftigen Sockeln erheben sich mächtige Säulen mit vergoldeten Basen und Kapitälen. Das Gold wiederholt sich an dem grofsen Wappen über der Thür und an dem Rahmen und Schnörkelwerk, welche die weifsen Wände gliedern. Auf den gröfseren weifsen Wandflächen hat der geistreiche, aber leichtsinnige Tiepolo glänzende Malereien in lichten Stimmungen ausgeführt. Der sich an der ganzen Wand hinziehende Sockel, in derselben Höhe gehalten wie die Basis unter den Säulen, die Einrahmung der Thür und der Fensternischen, wie auch die Säulen selbst sind aus einem sehr fleckigen vom Grauweifs bis zum Tiefbraunroth wechselnden Stuckmarmor gebildet. Mit sehr geschicktem Griff sind diese drei Töne, das Gold, das Grauroth und Weifs

auf den ganzen Raum vertheilt und in zierlichem Wechsel überall wiederholt. Und der Fufsboden? Er ist mit einer quadratischen Plattenlage wechselnd aus rothgrauen und weifsen Marmorplatten ganz bedeckt. Um aber dies einfache Motiv zu bereichern, sind in weiten Zügen grofse Schnörkel um eine die Mitte zierende Rosette durch diese Platten hindurch gezogen und sind diese Einlagen aus gelben und weifsen und einigen ganz dunkel violettrothen Stücken Marmor hergestellt. So sehen wir mit feinfühligem Griff dieselben Töne in Wand und Fufsboden verwendet, in welch letzterem der gelbe Marmor die Farbe des Goldes vertritt. Einheitlich glänzend, hell und heiter ist der Eindruck dieses prächtigen Raumes.

Dieser künstlerisch einheitliche Zug fehlt so oft unsern modernen Rekonstruktionsversuchen im Charakter der mittelalterlichen Kunst. Fragt man nach der Ursache, so ist dieselbe hauptsächlich darin zu suchen, dafs eine einheitliche Dekoration aus einer Schaffensperiode des Mittelalters in der Gesammtheit der Erscheinung von Gewölbe, Wand und Fufsboden uns in Deutschland höchst selten erhalten ist und deshalb es schwer halt, die Nothwendigkeit eines solchen grofsen Wurfes und die Mittel, wie er zu erreichen ist, kennen und empfinden zu lernen. Man sieht einzelne Bruchstücke an Ort und Stelle vor sich, sehr oft aber sind dieselben aus dem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissen und in die Museen übertragen. Der beschreibende Katalog erwähnt alle Eigenschaften des aufbewahrten Restes, aber den zerrissenen Zusammenhang kann er nicht wieder vorführen. Die farbigen Veröffentlichungen alter Dekorationen geben oft viele bunte Details und der Rathsuchende nimmt von dem einen oder dem anderen ein Stück und trägt ein wirres Quodlibet zusammen. Prinzipielle Abneigung gegen das Wiederholen der Töne wird laut ausgesprochen. Mit aller Entschiedenheit wehrten sich bedeutende Maler dagegen, Farben aus ihrem Figurenbilde in der einfassenden Dekorationsmalerei wiederkehren zu lassen. Sie befürchteten, was eben erreicht werden sollte, nämlich dafs das Bild sich mit seiner Umgebung verbinden und die aus der ganzen Umgebung herausfallende Wirkung desselben geschwächt werden würde. Das aber will unsere moderne auf Ausstellungskonkurrenz eingerichtete Malerei um keinen Preis. Auf einer Ausstellung gilt es, selbst mit raffinirten Mitteln, aus allen umgebenden Bildern möglichst herauszufallen. Man will und mufs gesehen werden, und um in diesem Kampfe sich breit zu machen und zur Geltung zu kommen, braucht man nöthigen Falls beide Ellenbogen.

Ein gut Theil von diesem Geiste wird auf die Wandmalerei und auf die übrige Ausschmückung übertragen; nicht die Dekoration des ganzen Baues ist mehr ihr Ziel, sondern das Geltendmachen des einzelnen Bildes. Nichts widerstreitet dem Geiste der alten Kunst mehr als dieses sich Hervordrängen; es ist die Verneinung des Gefühls für jene ruhige selbstlose Harmonie, welche nichts anderes will, als auf ihren sanften Schwingen den Geist zu idealen Höhen erheben.

Wie sehr unsere mittelalterliche Kunst von diesem Geiste beseelt war, davon redet so manche auf uns gekommene Kunstschöpfung, wenn wir ihre Sprache zu verstehen uns bemühen. Manche von diesen, wie die Miniaturmalereien und die Tafelbilder liefern ihren Beitrag zur Kenntnifs der harmonischen Gestaltung des Fufsbodens im Mittelalter.

Von den Miniaturen, welche interessante Fufsböden darstellen, seien zwei Blätter von Jean Fouquet erwähnt. Die Darstellung des ersten Blattes ist folgende. Der Schatzmeister von Frankreich unter Karl VII. und Ludwig XI., Namens Etienne Chevalier kniet in Gesellschaft vieler Engel und von seinem Schutzpatron begleitet, vor unserer lieben Frau, welche unter einem ganz goldenen im reichsten Skulpturenschmucke prangenden gothischen Kathedralenportal in weitem blauen Mantel thront und dem heiligen Kinde die nährende Brust reicht. Die Füllungen in diesem Portal, wie in der an dasselbe anlehnenden Architektur, sind aus dunkelblauem, hie und da hell und goldfarbig geadertem Stein; es könnte Lapis lazuli vorstellen. Die Figuren setzen in prächtigen Farben darauf ab und der sehr zur Geltung kommende Fufsboden besteht aus Goldplatten mit Blattmustern, zwischen denen blaue und geaderte Lapis lazuli Quadrate und grüne Malachitkreise eingelegt sind. Die goldige Stimmung des Fufsbodens wiegt vor, wie auch in der Architektur, und aufser dem Blau ist das Grün angebracht, um auch das Grün der Gewänder im Boden anklingen zu lassen und dem Bilde den vollendeten harmonischen Ausgleich zu geben.

Digitized by Google

Die zweite Miniatur stellt die Krönung der allerseligsten Jungfrau Maria durch die allerheiligste Dreifaltigkeit dar. Der goldene Thron mit vielem Braun abschattirt, mit Füllungen aus geadertem, blaugrauem und röthlichbraunem Stein ist mit grünen Polstern reichlich bedeckt. Er bildet den architektonischen Hintergrund des Bildes. Der Fufsboden ist überwiegend aus Gold mit Einlagen aus braunem Marmor und grünem Malachit hergestellt. Es galt bei beiden Darstellungen höchste himmlische Prachtentfaltung zu schildern, und der Künstler griff deshalb selbst beim Fufsboden zum edelsten Material, wie wir es im Tempel zu Jerusalem gebraucht sahen, und bedeckte denselben wie die Wand mit Gold, welchem die beigegebenen Farben nur erhöhten Glanz verliehen.

Bei den Tafelmalereien des XV. Jahrh. ist der Fufsboden theils in Uebereinstimmung mit der dargestellten Architektur, theils mit den Gesammtfarben des Bildes gesetzt, so zwar, dafs in vielen Fällen auch die Hauptfarben der Gewänder in ihm wiederholt sind, um in diesen zierlichen Flecken ein Ausklingen aller Töne als Schlufsakkord zu bewerkstelligen.

Auf dem in der Akademie zu Brügge befindlichen Gemälde Jan van Eyk's, Madonna mit dem Stifter Georg van der Paele, seinem Patron und St. Donatian, zeigt sich im Hintergrunde eine graugrünliche romanische Architektur; die Rundbogen setzen auf Säulen auf, welche aus schwarzgrünem und braunrothem Marmor zu bestehen scheinen. Der Fufsboden hat als Hauptfarbe den graugrünen Ton, es scheinen helle glasirte Platten mit zierlich aufgemalten dunkelblauen Mustern zu sein; daneben liegen je eine rothbraune und schwarzgrüne Platte dicht zusammen. Auf diese Weise ist in der Architektur und im Fufsboden derselbe Farbenwechsel wiederholt. Aber auch der rothe Mantel der Madonna, ihr blaues Unterkleid, der schwarzgrüne Baldachin, unter welchem sie thront, der blaue mit Gold durchwebte Sammetmantel des hl. Donatian u. s. w., in ihrer räumlichen Dimension Hauptfarbenflecken darstellend, sie alle klingen wieder in diesen kleinfleckigen Tönen des Fufsbodens.

Auf dem grofsen Bilde von Dirck Bouts in dem Museum zu Brüssel, das Urtheil Kaiser Otto III. über seine Gemahlin darstellend, sieht man von der Architektur nur wenig. Eine braune Holzdecke von grünen Säulen getragen und ein kleines Stück weifsgraue Wand ist Alles; durch die grofse Thüröffnung schaut man in eine Landschaft mit braungrünlichen Hügeln. Die Figuren tragen rothe, grüne und schwarzbraune Kleider, ein weifses und ein gelbes Gewand. Der in weiter Fläche zur Geltung kommende Fufsboden hat als Gesammtton weifs, nebst grauen, rothen, grünen und schwarzbraunen Platten; er erscheint wie ein Marmorplattenbelag. Seine kräftigen Farben binden die in bedeutenden Zwischenräumen auf ihm stehenden Figuren zu einer einheitlichen teppichartigen Wirkung.

Aehnliches läfst sich an vielen Bildern des Mittelalters nachweisen, besonders an solchen, welche aus den Händen hervorragender Koloristen hervorgingen.

Bei so vielen Beispielen einheitlicher Dekoration aus den verschiedensten Zeiten kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, einem feinfühligen Sinne sagt es die innere Empfindung, dafs eine solche geschilderte Einheit wünschenswerth und nothwendig ist; dafs es besser ist, mit einem einfachen Materiale eine harmonische Kunstschöpfung zu erreichen, als mit kostbar scheinen sollendem Allerlei zu dokumentiren, dafs der verrohte Sinn den Werth der Harmonie nicht mehr empfindet, dafs nur das Materielle, nicht der künstlerische Gedanke in der Ausgestaltung heutzutage das Ausschlaggebende der Werthschätzung bildet bei der schwankenden Wage des Geschmackes.

Eine grofse Versuchung zu solch' einem Durcheinander bildet die Leichtigkeit des Transportes, durch welchen selbst die entferntesten Materialien mit Schnelligkeit an die gewünschte Stelle befördert werden. Die glückliche alte Zeit, in der Hinsicht mit gröfseren Schwierigkeiten kämpfend, suchte das nahe liegende Material gut zu verarbeiten; sie blieb bei dem einen Stoff, den die Gunst der Verhältnisse nahegelegt und lernte bei öfteren Gebrauch ihn beherrschen, um ihn durchaus künstlerisch zu formen und zu gebrauchen. Was hat sie nicht alles aus Thon gebacken, vom einfachen Ziegel bis zum kunstvollen glasirten Kachelofen! Wie reich und prächtig glänzen die Dächer auf dem Münster in Basel und auf dem Spalenthor daselbst in glasirten Ziegeln ausgeführt, eine entzückende teppichartige Wirkung. Wie mifsverstanden in der Form, wie geschmacklos in der Farbe ist dagegen das Dach der Münchener Mariahilfkirche in der Vorstadt Au. Aus ähn-

lichem Materiale wie diese Dächer hat das Mittelalter Fufsböden aus gebrannten und glasirten Platten hergestellt. Von derartigen Fufsböden in glasirtem Thon hat sich leider keiner in solcher Vollständigkeit erhalten. Einzelne Versuche, sie neuerdings einzuführen, wurden gemacht. Im Jahre 1850[1]) wurde der Fufsboden einer der grofsen Säle im Musée Cluny in Paris mit solchen glasirten vielfarbigen und inkrustirten Thonplatten belegt. Dieser höchst einfache Belag, ohne Vorbehalt bewundert und der Anblick dieser Gattung von mosaikartiger Erscheinung, in so kurzer Zeit ausgeführt, verursachte eine allgemeine Ueberraschung. Es folgte Besuch auf Besuch des Museums, jeder beeilte sich, seinen Beitrag an Lobeserhebungen dieser zierlichen Zusammenstellung zu zollen. Einige Monate nachher bemerkte man, dafs der glänzende Zustand des Belages sich auf eine eigene Art verminderte. Allmählich trat an die Stelle eines farbig glänzenden Grundes, bestreut mit Blumen und Blättern, der nackte und einfache Thon, besonders an den viel betretenen Stellen. Man kam von den mit grofser Freigebigkeit gespendeten Lobeserhebungen zurück und verurtheilte, ohne Zweifel mit zuviel Leichtfertigkeit, die glasirten Platten, indem man sie nur dienlich bezeichnete, um den Augen zu schmeicheln.

Dieses ärgerliche Ergebnifs darf man aber einem an sich ausgezeichneten System nicht zuschieben; das, was davon übrig geblieben ist nach so manchen hundert Jahren, bezeugt seine Vortrefflichkeit. Der Mifserfolg kann allein der Ungeschicklichkeit oder der Unerfahrenheit des Fabrikanten zugeschrieben werden, dessen sehr oberflächliche Studien Halt machten vor eingehenderen Untersuchungen, welche nothwendig waren, um eine dauerhafte Glasur, hart und widerstandsfähig, ähnlich derjenigen zu erzielen, welche die Platten des Mittelalters bedeckt.

In Deutschland hat die Firma Villeroy & Boch durch die Fabrikation der sogen. Mettlacher Platten sich grofsen Ruf erworben und es sind mit der Zeit eine grofse Zahl in ähnlichem Sinne arbeitender Fabriken entstanden, welche alle im Farben- und Formenkreis der Mettlacher Fabrikation sich bewegen und in der Auswahl dem Vorbilde mehr oder weniger nahe kommen. Mettlach hat, in verschiedenen Richtungen thätig, grofsartige Aufträge ausgeführt, welche aufser dem Rahmen dieser Besprechung liegen. Das in Folgendem Gesagte gilt dem gewöhnlichen Plattenbelag, wie er für die gesammte derartige Produktion eigenartig ist und auch in Frankreich und England ähnliche Leistungen aufweist.

Der Vorzug dieser Platten besteht darin, dafs die Muster in der Masse gefärbt und von einer erstaunlichen Härte sind. Weniger vortheilhaft für ihre Erscheinung ist das matte, staubgraue Aussehen; durch die nothwendige Beimischung des Thones werden die Farben stumpf und reizlos. So lange sich diese in den einfachen Nüancen der Erdfarben, Terrakottaroth, Ockergelb, Crêmeweifs und Schwarz bewegen, geht es an, aber jene reicheren Muster erhalten durch die fahl hellblauen und die graugrünen Farben Mifstöne zwischen den erstgenannten Ockerfarben.

Sehr gut wirken jene einfachen Nachahmungen von römischen Mosaiken aus schwarzen und weifsen Würfeln, einmal der einfachen Farbe wegen, dann aber auch, weil das Verhältnifs von kräftigem Rand zur zierlich gemusterten Füllung und die gleichen Farbenelemente in beiden aus diesen klassischen Vorbildern mit herübergenommen sind, Eigenschaften, welche den reichen Musterungen von modernem Charakter und für modernen Hausbedarf bestimmt, meist fehlen. Manche Bordüre des farbigen Katalogs der verschiedenen Fabriken zeigen ein vollständig fremdes Element in Form und Farbe zur Füllung, zuweilen ist die Lösung annähernd gelungen. Aber wie sieht es aus in der Anwendung? Nur zu oft mufs man sehen, dafs der Besteller sich etwas ausgesucht hat, was gar nicht zu einander pafst, z. B. ein grofses Muster für einen kleinen Raum, oder eine viel zu schmale Bordüre dazu etc., der Geschmacksungeheuerlichkeiten gibt es eine unaufzählbare Menge.

Bei der Nachahmung des römischen schwarzweifsen Mosaiks sind die Platten, die Fugen der einzelnen Steinstifte markirend leicht eingeritzt, und die so entstehende Rauhigkeit verleiht dem Material einigen Reiz. Allerdings darf man kein in Marmorstiften ausgeführtes altes *opus tesselatum* neben diese Plattenimitation halten. Der köstliche Reiz des Marmors, sein durchsichtig schimmernder Ton, seine saftige Tiefe im Schwarz und die künstlerische Frische der Mache, welche durch die unregel-

[1]) «Les carrellages emaillés» par Emile Amé. Paris. A. Morel & Cie., editeurs. 1859.

mäfsig geschlagenen Würfel und deren mannigfaltige der Form nachgebende Zusammensetzung entsteht, kann eine Mettlacher Platte nicht erreichen; sie ist in solchem Falle ein billiges Surrogat. Die Nachahmungen alter gothischer Muster sind in der Form von sauberster Ausführung. Wenn von dem Farbenschmelz und der Glasur oder der Reliefwirkung der mittelalterlichen Vorbilder keine Spur der Nachahmung sich findet, so liegt das ein gut Theil an der nüchternen modernen Dekorationsweise der Kirchen, bei deren geschmacklosen Wandverzierungen und nüchternen Farbtönen am besten ein recht farbenzahmer Bodenbelag pafst. Das moderne Vorurtheil gegen den Glanz der Glasur geht so weit, dafs selbst die matten für den Fufsboden hergestellten Platten in einzelnen Fällen genommen wurden, um in geschmackloser Anordnung die ganzen Wände der Seitenschiffe zu bedecken, ein Attentat auf den guten Geschmack, bei welchem selbst die Hoffnung genommen ist, dafs der Zahn der Zeit Remedur schaffe, da er diesem unverwüstlichen Materiale gegenüber machtlos ist. Für den Wandbelag fabrizirt Mettlach glasirte Platten. Darunter sind Nachahmungen von Stoffmustern selbst mit unterer Endigung von im Stein nachgebildeten Fransen: eine beklagenswerthe Verirrung. Aber das Publikum will es, antwortet auf den Tadel der Fabrikant oft nicht mit Unrecht.

So lange die leitenden Kreise nicht in die Anforderungen eines guten Fufsbodens sich gründlicher einleben und die Wichtigkeit des Wiederholens derselben Farben für die teppichartige Wirkung erkennen, so lange der Zusammenhang zwischen Wand- und Fufsbodendekoration nicht voll gewürdigt und die Schönheit einer konsequenten Durchführung eines einmal angeschlagenen Farbenakkordes tief empfunden und als Nothwendigkeit einer geschmackvollen Ausführung begriffen wird, so lange kann auch die moderne Produktion nicht in bessere Bahnen einlenken. Wenn manches an dem modernen Materiale auszusetzen ist, so steht es doch viel schlimmer um die Anwendung desselben.

Wie das alte Material geartet war, wie mannigfache Arten desselben im Mittelalter zur Verwendung kamen, um den Fufsboden zu verzieren, soll im folgenden Abschnitte dargelegt werden.

Kevelaer. Fried. Stummel.

Bücherschau.

Die lebendige Sprache der Kunst. Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst von einem Verehrer der Nazarener.

Zweck dieses II. Heftes der »Frankfurter zeitgemäfsen Broschüren« ist es, dem Nazarenerthum zu einer Nachblüthe zu verhelfen. Mittel zu diesem Zwecke sind die uneingeschränkte Verherrlichung dieser Richtung, die man nicht eigentlich als Schule bezeichnen kann, und die ebenso bedingungslose Diskreditirung der „Archaisten" oder „Stilisten", deren Orthodoxie die Unnatur sei. Wo und von wem dieser Grundsatz proklamirt ist, wird nicht verrathen, als angeblicher Belastungszeuge aber Ludwiko Seitz angerufen, der, wenn überhaupt zu den Nazarenern zu zählen, von ihnen Allen jedenfalls dadurch sich unterscheidet, dafs er von seinen Entwürfen fast keine historische Stilart ausgeschlossen, und bei den meisten derselben den Anschlufs an denjenigen Stil, in welchem die zu schmückenden Kirchen gebaut sind, bis zu dem Maafse erstrebt hat, dafs sie von den Kennern auf den ersten Blick mit den bezüglichen Namen versehen werden. Das gilt auch von der letzten und reifsten, gemäfs seinem eigenen Geständnisse ihm sympathischsten Frucht seines Stiftes, der ihn noch fortdauernd beschäftigenden Kapellenausmalung in Loreto, die nicht nur in Bezug auf Architektur und Ornament, sondern auch in Bezug auf die Figurenbehandlung als eine durchaus freie und selbstständige, aber ganz unverkennbare Nachahmung der besten spätgothischen Wandgemälde in Bologna, Monza u. s. w. erscheint. Wenn von ihm die beiden Sentenzen: „Das Wort Renaissance besagt, was es heifst: menschlich genommen eine Unmöglichkeit. Unsere neuen Stilisten wollen eine Renaissance im schlechtesten Sinn." und „Wer bei einem nicht gläubigen Künstler ein Altarbild bestellt, oder von ihm eine Kirche ausmalen läfst, der thut dasselbe, wie ein Pfarrer, der einen Juden oder Protestanten auf einer katholischen Kanzel predigen läfst." zitirt und zur Grundlage, wie eines Tischgespräches, so des vorliegenden Heftes erhoben werden, so kann auf so allgemeine Sätze wohl kaum eine Beweisführung begründet werden, die im Einzelnen zu überzeugen vermag. Und darin besteht gerade die Hauptschwäche dieses allerlei Betrachtungen und Meinungen in leichten und flotten, stellenweise etwas landläufigen Wendungen verarbeitenden Büchleins, welches von ganz unbegründeten Voraussetzungen ausgeht, indem es allerlei unverständige Anschauungen und Absichten den sogen. Stilisten unterschiebt. Diese unterscheiden zwischen der Architektur und den „Schwesterkünsten" Malerei und Plastik allerdings nicht in dem Sinne, dass jene einer todten, diese der lebendigen Sprache zu vergleichen seien, denn zwischen diesen,

insoweit sie monumentaler Art sind, und jener wollen sie keine Scheidewand errichtet wissen. Sie verpflichten vielmehr die „Schwesterkünste", dem Herrscher, der ihnen den Raum gönnt, sich anzupassen und einzugliedern, und diese Aufgabe betrachten sie in vielen mittelalterlichen Werken vortrefflich gelöst. Nicht in allen, denn sie wissen recht gut, dafs es damals wie jetzt Meister und Gesellen gab. Und wenn diese letzteren auch Angesichts der vielen guten Vorbilder gegen manche Verirrung damals mehr geschützt waren, so hatten doch mangelhaftes Können, oberflächliches, weil zu schnelles Arbeiten, schablonenhaftes Schaffen so manche Inkorrektheiten zur Folge, dafs zahlreiche alte Gemälde und Skulpturen vielmehr im Sinne der Verwarnung als der Empfehlung vorgeführt zu werden verdienen, was freilich nicht ausschliefst, dafs es ihnen doch an lehrreichen Einzelheiten nicht zu mangeln braucht. Bei den meisten ist das System richtig trotz mancher Unrichtigkeiten im Detail. Innerhalb dieses grofsen und sehr bestimmten Rahmens ist für Verbesserungen Raum genug, und hätten sich auf diese die Nazarener beschränkt, die monumentalen Aufgaben würden sich vor ihnen nicht zurückgezogen haben, wenigstens diejenigen nicht, für welche gröfsere Mittel aufgeboten werden konnten. An der Art, wie mehrere von denselben behandelt sind, hat der Verfasser selber Allerlei auszusetzen. Diesen Tadel hätte er auch auf die Steinle'schen Engelfiguren im Hochchore des Kölner Domes ausdehnen dürfen, welche weder in Bezug auf Zeichnung, noch in Bezug auf Farbe, noch auch in Bezug auf die so viel betonte Verständlichkeit bezw. Volksthümlichkeit den durch sie entfernten frühgothischen Bildern ebenbürtig sind. Auch gegen die grofsen Kompositionen im Frankfurter Dome erheben sich vom Standpunkte der Architektur aus manche Bedenken, und doch überragt Steinle alle Nazarener an Vielseitigkeit und deutschem Geist. Dieser Geist ist voll Naivetät und wer sie nicht besitzt, hat für die deutschen Kunstwerke des Mittelalters kein rechtes Verständnifs und für die jetzt zu schaffenden keinen eigentlichen Beruf. Den alten Schatz, dessen Bewahrung Vervielfältigung, Popularisirung nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann, durch hingebendes Studium immer mehr in sich aufnehmen und aus der Fülle desselben heraus selbstständig schaffen, das ist die Aufgabe des christlichen Künstlers, der nur ausnahmsweise kopiren darf, vielmehr den neuen Aufgaben durch neue Leistungen entsprechen mufs.

Dafs es an solchen Meistern auch heutzutage nicht ganz fehlt, wissen diejenigen, die dem kirchlichen Kunstschaffen nicht blofs an den Akademien, sondern auch in den Werkstätten ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Einzelne darunter wiegen, so bescheiden sie sich geberden mögen, in Bezug auf Selbstständigkeit, Mannigfaltigkeit, Frische ihrer Leistungen, ganze Kategorien von Professoren auf.

Wenn der Verfasser meint, dafs bei der neuen Kirchenausstattung auf die neuen Früchte am kirchlichen Lebensbaum auf dem Gebiete des Glaubens und der Heiligkeit nicht hinreichende Rücksicht genommen werde, so beweisen die den Künstlern, vielmehr noch den Fabrikanten, in Bezug auf Herz-Jesu- und Mariä-Statuen, Lourdes-Grotten u. s. w. massenhaft zuströmenden Aufträge, dafs eher das Gegentheil der Fall ist. Aber für alle diese und viele andere Bedürfnisse des kirchlichen Kultus haben sie, die Nazarener nicht ausgenommen, kaum e i n e befriedigende Lösung gefunden und dadurch wiederum bewiesen, wie unbehülflich sie sein können, wenn das Mittelalter mit seinen Vorbildern sie im Stiche läfst. R.

Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, von Dr. Frans Friedrich Leitschuh. Mit 59 Abbildungen. Berlin 1894, Verlag von Georg Siemens. (12 Mark.)

Die karolingische Kunst, namentlich die Malerei, steht bereits mehrere Jahre im Vordergrunde der Forschung, und in Deutschland hat vor Allen der leider so früh heimgegangene Janitschek das eminente Verdienst, für die Beurtheilung derselben die Fundamente gelegt, namentlich die einzelnen Schulen nachgewiesen zu haben. Auf dieser Grundlage konnte mit Sicherheit und Erfolg weitergebaut werden, und dafs es mit so viel Geschick und Fleifs geschieht, verdient alle Anerkennung. Als eine sehr anerkennenswerthe Frucht der durch die ehenerwähnten Veröffentlichungen, wie auch durch den grofsen persönlichen Einflufs gebotenen Anregung erscheint das vorliegende (im Wesentlichen bereits 1886 ausgeführte, nun Theil 1888 gedruckte) Werk, welches die karolingische Malerei nach allen kunst- und kulturgeschichtlich in Frage kommenden Gesichtspunkten behandelt, in ihrem Ursprunge und in ihrer Wirkung, in ihrer Reformthätigkeit und Ausdehnung, in ihren Mitteln und in ihren Darstellungen. Sie wird daher in Bezug auf die Quellen, aus denen sie geschöpft hat, auf die antiken und altchristlichen, die nordischen und orientalischen genau geprüft. Eine besonders gründliche, man wird fast sagen dürfen, erschöpfende Untersuchung erfährt der bezügliche Bilderkreis, dem mehr als die Hälfte des ganzen Buches gewidmet ist. Die alt- und neutestamentlichen, die geistlichen und weltlichen, die geschichtlichen und didaktischen Stoffe werden in dem ganzen Umfange, in welchem die karolingische Malerei sie in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen hat, vorgeführt. Sodann wird den einzelnen Schulen nachgespürt, endlich der Formenkreis erörtert, wie er in den menschlichen Haltungen und Gestaltungen, den Thieren und Pflanzen, den Sinnbildern und Ornamenten zum Ausdrucke gelangt ist. Zahlreiche, zumeist gute, zum Theil aber bereits bekannte Abbildungen illustriren alle diese Nachweise und Erörterungen die in Bezug auf einige Einzelheiten wohl nicht ohne Widerspruch bleiben, gewifs aber von allen Seiten begrüfst werden als eine wesentliche Förderung der Kenntnifs dieser in der Geschichte der Kunst um so wichtigeren Episode, als ihr Einflufs aufsergewöhnlich mächtig gewesen und selbst nach einer Reihe von Jahrhunderten noch deutlich erkennbar ist. B.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling contenant septante illustrations dont quarante cinq reprodnctions photographiques d'après les oeuvres du Maître par A. J. Wauters à Bruxelles ches Dietrich & Cie. 1893.

Der um die Erforschung der altvlämischen Malerei hochverdiente Verfasser bietet hier in eleganter Aus-

stattung eine ganze Anzahl von Beiträgen zur Geschichte Memling's; mehrere neuere Gesichtspunkte und Nachweise, verschiedene Konjekturen und Hypothesen, unter denen einzelne wohl nicht unbeanstandet bleiben werden, wie denn auch die Ansehauung, dafs ein Ritter auf einem Schimmel zu den Kennzeichen Memling's zähle, bereits den Widerspruch eines unserer Mitarbeiter (in Heft I Sp. 8) herausgefordert hat. — Auch die Studie über das Porträt Karls des Kühnen dürfte Zweifeln begegnen.

An der Richtigkeit der Behauptung, dafs der Künstler von Mömelingen bei Aschaffenburg stammt, (nicht aus Mainz, wie bisher angenommen wurde; vgl. diese Zeitschr. Bd. II Sp. 299 ff.) wird nicht zu zweifeln sein. — Auch die Zurückführung des grofsen Triptychons in der Sammlung Stein zu Paris auf Memling dürfte keinerlei Beanstandung erfahren. Dieses vortrefflich erhaltene Gemälde stellt in starker Ueberlebensgröfse das Brustbild des Heilandes in der Mitte von sechs singenden (lebensgrofsen) Engeln dar und auf den beiden Flügeln je fünf musizirende Engel, alle in reichster Gewandung. Bis vor fünf Jahren befanden sich diese Tafeln in der Klosterkirche zu Najera in Kastilien, wo sie hinter der Orgel keine Beachtung fanden, so dafs ihr Uebergang in den antiquarischen Betrieb keine besondere Schwierigkeit verursacht haben mag. Der Verfasser widmet ihnen eine eingehende Beschreibung, sowie historische Untersuchungen, die noch keine entgültigen Schlüsse gestatten. Einer näheren Prüfung bedarf auch noch die Frage, in welcher Zusammensetzung diese Bilder den Schmuck der Orgel gebildet haben mögen. Uebrigens ist es ein grofses Verdienst, dieses den Kunstsammlern schon länger bekannte überaus merkwürdige Triptychon in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Die Abbildung desselben, wie die zahlreichen sonstigen Illustrationen, die das Buch beleben, sind recht schätzenswertha Beiträge zur Beurtheilung unseres grofsen Landsmanns Hans van Memmelingen. B.

Der Meister des Amsterdamer Kabinets mit Text von Max Lehrs. Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. Berlin 1893—94.

Der sogenannte Meister des Amsterdamer Kabinets, dessen vollständiges Werk die Internationale Chalkographische Gesellschaft in der vorliegenden Publikation ihren Mitgliedern bietet, verdankt seinen Namen dem Umstande, dafs sich die Mehrzahl seiner Stiche (80 Blatt) seit 1806 im Riyks-Prenten-Kabinet zu Amsterdam befindet, während alle übrigen, auch die bedeutendsten Sammlungen, nur einzelne wenige seiner Hand aufzuweisen haben.

Während Duchesne ihn ohne hinreichende Beweise für einen Holländer erklärt, der um 1480 thätig war, und Renouvier ihn mit dem burgundischen Bertelmens oder Gillekin van Overheet zu identifiziren versucht, erklärt ihn Harzen zuerst für einen Süddeutschen und glaubt in ihm zugleich den Zeichner des von v. Retberg besprochenen, sogenannten „Mittelalterlichen Hausbuches" in der Sammlung des Fürsten von Waldenburg-Wolfegg zu erkennen. Er wollte ihn mit dem Maler Bartholomaeus Zeithlom identifiziren; Lehrs bestreitet diese Konjektur Harzen's, während er in ihm den Amsterdamer Meister erkennt. Die Blätter dieses Künstlers sind fast ausschliefslich mit der kalten Nadel gefertigt.

v. Retberg und Robert Viseber erklären unsern Meister für einen Rheinschwaben; Einflüsse von grofsen, zeitgenössischen Meistern findet Lehrs nur in einem einzigen Stiche, der an die Art des Meisters E. S. erinnert.

Aus den Wasserzeichen vermochte Lehrs keine Anhaltspunkte zu sammeln, da sich nur in 11 Stichen Papiermarken finden.

Ueberdies ist kein einziges Blatt mit einer Jahreszahl versehen, so dafs eine Datirung sehr schwierig erscheint. Doch läfst sich in der kostümlichen Uebereinstimmung mit der Mode von 1478 ein Anhalt zur Datirung finden. Mit Recht erklärt Lehrs den Amsterdamer Meister in der Freiheit der Zeichnung allen andern Stechern des XV. Jahrh. überlegen. „Sie sind fast durchweg mit der kalten Nadel ausgeführte Arbeiten von zartgrauem Drucke, der ihnen im Verein mit der Breite und Weichheit der Linien den Charakter von Silberstiftzeichnungen verleiht."

Seine Darstellungen sind meist dem Alltagsleben entnommen; die Figuren zeichnen sich durch etwas gedrungene Körperverhältnisse aus und haben nichts von der Magerkeit, wie die Gestalten des Meisters E. S. oder Martin Schongauer's. In der Darstellung der Thiere, besonders der Hunde, kommt dem Meister Niemand gleich.

Aus dem vollständigen Mangel eigentlicher Ornamentstiche, kirchlicher Gefäfse etc. folgert Lehrs, dafs der Meister nicht der Zunft der Goldschmiede angehört hat, sondern er nimmt an, er sei ein Maler gewesen, der zu seiner eigenen Freude die Fülle seiner Gestaltungskraft der Metallplatte anvertraut habe.

Die Ausführung der einzelnen reproduzirten Blätter durch die Reichsdruckerei in Berlin ist vollständig tadellos und macht mit dem Texte von Lehrs, des sorgfältigen bekannten Kenners der Chalkographie, diese Publikation zu einer sehr bedeutenden und wertbvollen. Bei der verhältnismäfsig nicht grofsen Zahl (von circa 170) Mitgliedern der Gesellschaft, theils Personen, theils Kunst-Institute, wird diese Publikation als Jahresgabe für zwei Jahre vertheilt.

Es ist begreiflich, dafs sie sofort nach ihrem Erscheinen die gröfste Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

Der »Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin« vom 26. Januar d. J. enthält in der Kürze die Wiedergabe eines Vortrags, in welchem der Direktor des Berliner Kupferstich-Kabinets, Geheimrath Dr. Lippmann, in den Blättern des Meisters des Amsterdamer Kabinets Jugendarbeiten des älteren Hans Holbein nachzuweisen sucht. Dagegen erhebt die »Kunst-Chronik Lützow's« in der Nummer 20 vom 29. März d. J. Bedenken, hält aber an der Ansicht Harzen's fest, dafs von diesem Stecher auch das sogenannte Nürnberger Hausbuch, im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg, herrühre, was auch v. Retberg und Robert Vischer annehmen und daraus wenigstens annähernd die Zeit seiner Thätigkeit bestimmen zu können glauben.

Namentlich aus einem Blatte, dessen Gegenstand die Belagerung von Neuß vom Juli 1474—1475 bildet, glaubt der anonyme Verfasser einen Widerspruch mit der Behauptung Lippmann's folgern zu können.

Wir sind gespannt auf die Mittheilungen Lippmann's zu näherer Ausführung, die auch der Anonymus als von einer „so berufenen und sachkundigen Seite vorgebracht" anerkennt. L. Kaufmann.

Die geheime Offenbarung Johannis, 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Dürer's und gleichzeitigem Text nach der Strafsburger Ausgabe von Martin Graeff. 1502. Mit einem Vorwort und begleitender Auslegung von Prof. Dr. J. N. Sepp. München 1893. Verlag von J. Hamhöck.

Das gewaltige Jugendwerk Dürer's, zein von Phantasie und Kraft überströmendes Holzschnitzwerk der Apokalypse, erscheint hier in einer neuen Ausgabe, nämlich in photochemischer, daher absolut getreuer Nachbildung, zu dem überaus wohlfeilen Preise von 8 Mark. Wie das geheimnifzvolle Buch, welches den Künstler zu den Darstellungen angeregt hat, so sind auch diese selbst schwer verständlich und eines Kommentars sehr bedürftig. Einen zolchen bietet hier Professor Sepp, der aus dem reichen Schatze seiner vielfältigen, besonders auch mythologischen Studien, mancherlei neue Gesichtspunkte in die Erklärung der einzelnen Tafeln hineinträgt, geistreiche und phantastische, begründete und gesuchte. Dieselben werden wohl manchem Beschauer eine willkommene Veranlassung sein, in das mysteriöse heilige Buch und in die phantasiereichen Illustrationen, zu denen es den größten deutschen Maler inspirirt hat, um zo gründlicher sich zu vertiefen. A.

Meizterwerke der christlichen Kunst. Dritte Sammlung. Ein Grofzfolioheft mit 21 Holzschnitttafeln auf Kupferdruckpapier. Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Diese Sammlung enthält in grofsem Mafsstabe, theilweise in doppelter Blattgröfse ausgeführte gute Abbildungen alter und neuer Kunstwerke, besonders berühmter Gemälde. Unter ihnen sind am meisten die Italiener des XVI. und XVII. Jahrh. vertreten, von denen die Holzschnitte eine gute Vorstellung vermitteln, obwohl zie in Bezug auf die eigentliche künstlerische Wiedergabe den grofsen Photographien nicht gleichkommen, von denen aber auch jedes einzelne Exemplar viel mehr kostet, als diese ganze für 2 Mark zu erwerbende Sammlung. A.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens von Prof. Dr. P. Lehfeldt. Heft XIV: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtzgerichtzbezirke Apolda und Buttstädt. Mit 6 Lichtdruckbildern und 30 Abbild. im Text. — Heft XV: Herzogthum Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirke Gräfenthal und Pößneck. Mit 6 Lichtdruckbildern und 20 Abbild. im Text. — Heft XVI: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtzbezirke Grotsrudestadt und Vieselbach. Mit 2 Lichtdruckbildern und 13 Abbild. im Text. — Heft XVII: Grotsherzogthum Sachzen-Weimar-Eisenach. Amtzgerichtshezirke Blankenhain und Ilmenau. Mit 4 Lichtdruckbildern und 25 Abbild. im Text. — Heft XVIII: Amtsgerichtsbezirk Weimar. Mit 11 Lichtdruckbildern und 62 Abbild. im Text. Jena 1892 und 1893. Verlag von Gustav Fischer.

Diese 5 zum Theil umfänglichen Hefte sind wiederum ein glänzender Belcg für den grofsen Fleifs, den findigen Sinn und das zuverlässige Urtheil des unermüdlichen Verfassers, der durch sie eine Fülle bis dahin ganz unbekannter und unbeachteter, oder nur unvollkommen veröffentlichter Denkmäler in die Kunstgeschichte einführt. Romanische wie gothische Kirchenhauten und kirchliche Ausstattungsgegenstände des Mittelalters, namentlich plastischer Art, hegegnen in jedem Hefte. Anz den folgenden Jahrhunderten ztehen die Profanhauten im Vordergrunde mit mancherlei interezanten Einrichtungen, und auch an merkwürdigen Objekten aus dem Bereiche der Kleinkünste fehlt es nicht. Die reichste Ausbeute liefert die Stadt Weimar, welche in dem letzten Hefte mehr als die Hälfte in Anspruch nimmt. S.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen (vgl. Bd. VI. Sp. 64 unserer Zeitschrift) veröffentlicht R. E. Bendixen »Das dritte Antemenzale aus der Kirche von Aardal« sowie »Das Antemensale aus der Kirche von Nedztryen in Nordfjord«. — Jenes, nach einer photographischen Aufnahme in Lichtdruck reproduzirt, atellt in der Mitte die sitzende Gottesmutter, in den vier Ecken kleinere Szenen aus der Kindheit des Heilandes dar, aufgemalte, streng stilisirte Figuren derselben Art und Technik, wie zie auch in Deutzchland, zumal im nördlichen, die frühgothischen Meister ausführten. — Viel breiter, figurenreicher und interessanter ist das zweite Antependium, von dem eine auf guter Zeichnung beruhende Abbildung beigefügt ist. Es stellt in acht runden Medaillons die Wiedereroberung des hl. Kreuzes durch den Kaiser Heraklius nach den bezüglichen Angaben in der »Legenda aurea« dar. Die Anordnung ist vortrefflich, die Zeichnung des Ornaments, der Inschriften, der Figuren mustergültig, das Ganze, im Anfange des XIV. Jahrh. entstanden, kunst- und kulturgeschichtlich recht merkwürdig, für frühgothische Kirchenausstattung ein dankbares Vorbild. S.

Neue farbige Heiligenbildchen nach älteren Zeichnungen von Steinle's sind zoeben im Verlage von A. Fösser Nachfolger zu Frankfurt am Main erschienen. Die zumeist in schwere Gewänder gehüllten Figuren sind vortrefflich gezeichnet, ihre Konturen aber, vielleicht in Folge der starken Reduktion, etwas zu schwach, auch zu gleichmäfzig. Der gelbe Ton, in dem sie, wohl nur aus Wohlfeilheitzrücksichten, bis auf die Karnationsparthien gehalten sind, ist nicht glücklich, er würde besser durch den Goldton ersetzt, der jetzt den Grund beherrscht. Diese Veränderung würde vielleicht keine Erhöhung dez überaus billigen Preises (100 Exemplare M. 1.60) erfordern, wenn der Grund etwa eine blaue Färbung erhielte und an die Stelle der architektonischen Einfassung (deren Zwickelornament und Färbung übrigens leicht zu verbessern wäre) eine einfache Linienumrahmung träte. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln. Von L. SCHEIBLER. Mit Lichtdruck (Tafel III) 33
Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen. Von K. ATZ 35
Ein Glasgemälde des XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten. Von H. DERIX. Mit Abbildung 39
Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn. Von A. SCHUBERT. Mit Abbildung 41
Entwurf zu Dalmatikenstaben in einfachster Applikations-Stickerei, Abbildung 43
Teppichartige Wirkung. III. Der Fufsboden Von FR. STUMMEL. 45

II. BÜCHERSCHAU: Die lebendige Sprache der Kunst. Von R. . . . 57
Dr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei. Von B. 60
A. J. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Von B. 60
M. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinets. Von L. Kaufmann 61
J. N. Sepp, Durer's Geheime Offenbarung Johannis. Von A. 63
Meisterwerke der christlichen Kunst. III. Sammlung. Von A. 63
P. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XIV bis XVIII. Von S. 63
R. E. Bendixen, Die Antemensalia aus den Kirchen von Aardal und von Nedstryen. Von S. 64
Neue farbige Heiligenbildchen nach älteren Zeichnungen von Steinle's. Von H. 64

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1894.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 3.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Weihbischof KARL SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock.

Abhandlungen.

Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock.

Mit Lichtdruck (Tafel V).

Obgleich die zum Osterfeste, den 2. April 1290, vollendete Fünte von St. Marien zu Rostock bereits ihre Literatur seit dem Jahre 1741 hat, ist sie bis jetzt nirgends so abgebildet, dafs man davon ein gutes Bild gewönne. Sie wird zuerst im Rostocker »Etwas« („Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen") vom Jahre 1741 auf S. 685 und nachher im Jahre 1777 in der Beschreibung der Marienkirche von Niehenck erwähnt, die abschnittweise in den den »Rostockschen Nachrichten« beigegebenen „Gemeinnützigen Aufsätzen aus den Wissenschaften für alle Stände" veröffentlicht wurde, S. 85—180. Dann folgt Lisch im Jahre 1864 mit der ersten ausführlicheren Beschreibung im »Jahrbuch f. mecklenb. Gesch. u. A.« XXIX, S. 216 ff. Zugleich damit gibt das »Mecklenb. Urkundenbuch« III, S. 377 einen Abdruck der Inschrift. Auf Grundlage dieser Veröffentlichungen gibt Dr. Crull eine Besprechung der Fünte im »Organ für christl. Kunst« 1867 ff. Dort auch eine Zeichnung. Ferner finden wir einen kurzen Hinweis bei Schnaase im V. Bd. seiner »Gesch. der bild. Künste« vom Jahre 1874 auf S. 618, und weiter eine Erörterung über das Salve Regina auf Taufbecken, mit besonderer Beziehung auf das in St. Marien in Rostock, bei Friedrich Schneider im »Anz. für Kunst deutscher Vorzeit« von 1880, S. 280. Eine kurze Notiz steht ferner im »Handbuch« von Otte-Wernicke, Bd. II, S. 419, Anm. 3. Von A. Pabst ist endlich in seinem Tafelwerk „Kirchenmöbel" auf Taf. 30 jüngst die erste brauchbare Abbildung veröffentlicht. Aber aus Gründen der Schwierigkeit der Aufnahme für den Lichtdruck ist sie in zwei Theilen auf zwei Blättern von verschiedenen Standpunkten her, erschienen, sodafs es wieder an einem richtigen Gesammteindruck des Werkes mangelt. Und aufserdem ist noch eine falsche Unterschrift gesetzt worden, welche den Taufkessel der Nikolaikirche und nicht der Marienkirche zuweist und ferner das XIV. und nicht das XIII. Jahrh. als Zeit des Ursprunges angibt. Deshalb scheint eine zweite Veröffentlichung geboten, und wir hoffen, dafs die Freunde kirchlicher Kunst mit dieser Anfnahme des Werkes, welche trotz aller Schwierigkeiten der Herstellung von guter Deutlichkeit ist, zufrieden sein werden. Die Inschrift ist auf's Neue sorgfältig verglichen worden. Dasselbe ist mit der Beschreibung der Bilddarstellungen zum Zweck der Aufnahme in das mecklenb Denkmäler-Inventar geschehen.

Der Taufkessel von St. Marien, welcher jetzt in der Mitte der Westwand des Thurmes untergebracht ist, stand früher in der Nordwestecke der Kirche, und zwar in der Nähe der Krämerkapelle. Er ist 2,95 *m* hoch und in Bronze gegossen. Als Träger dienen vier auf einem Beine knieende bärtige Männer, die mit einem tunikaartigen Hemde bekleidet sind und aus langhalsigen rundbauchigen Gefäfsen Wasser ausgiefsen. Sie gelten hier auffallender Weise nicht wie sonst als die vier Paradiesesströme, sondern werden durch Inschriften in Majuskeln an ihren Gefäfsen als die vier Elemente TERRA, AQVA, AER, IGNS (das I fehlt) bezeichnet.[1]) Der von ihnen getragene Kessel ist rund und nimmt nach oben hin an Umfang etwas zu. Drei Inschriftbänder mit eingetieften Majuskeln umziehen denselben am unteren, am oberen Rande und in der Mitte.

[1]) Der Bildner beweist damit, dafs er sich der ursprünglichen Bedeutung dieser auf die Antike zurückführenden Gestalten als Strom-Repräsentanten nicht bewufst war. Die alte christliche Kirche sah in dem Paradiesesstrom und seinen vier Armen, den Strömen Physon, Syon, Tigris und Euphrat, die Vorbilder für die Gnadenwirkungen des Evangeliums, welche von Christus als dem Haupte und den aus ihm genommenen vier Evangelien ausgehen. Es werden daher die vier Evangelisten symbolisch auch mit den vier alttestamentlichen Paradiesesströmen bezeichnet. Vergl. Durandus VII, Cap. 44, §§ 1 ff., § 5.

Zwischen dem oberen und mittleren, und zwischen diesem und dem unteren Inschriftbande befinden sich Reihen bildlicher Darstellungen aus dem Leben Jesu mit halbrunden, meist in Vorderansicht gestellten, schlanken, gerade aufgerichteten Figuren, meistentheils nur eine unter einem Kleeblatt-Bogen, deren in jeder Reihe 16, also in beiden Reihen 32 vorhanden sind.

Die Szenen der unteren Reihe sind: Die Verkündigung mit Gabriel und Maria, über deren Haupte die Taube schwebt. — Die Heimsuchung: Maria und Elisabeth sich umarmend. — Die Geburt: Maria auf dem Lager, das Christkind in der Krippe, dahinter die Köpfe von Ochs und Esel, oben der Stern; Joseph mit dem Spitzhute der Juden, den Krückstock in der Hand. — Die Verkündigung an die Hirten. Auf dem Spruchband des Engels liest man die Worte: IN · PRĪCIO · E (in principio erat). — Der Kindermord: Herodes mit der Krone, ein Krieger zerhaut ein Kind, neben ihm ein weinendes Weib. — Die Flucht nach Aegypten: Maria, das Kind im Arme, sitzt auf einem Esel, diesen leitet Joseph, den Spitzhut auf dem Kopfe und ein Bündel an einem Stock über der Schulter tragend. — Die hl. drei Könige: Zwei Könige stehen, der dritte kniet, sie bieten ihre Gaben, Maria sitzt und hat das Kind auf dem Schoofs, über ihr der Stern. — Die Darstellung im Tempel: Maria und Simeon, letzterer hält mit den vom Gewande umhüllten Händen das Kind, das zugleich auf dem Altar steht.

Die obere Reihe bietet folgende Darstellungen: Maria mit dem Kinde auf dem Arm. — Dieselbe, den neben ihr stehenden Jesusknaben an der Hand haltend, Jesus mit dem Kreuznimbus, auch hier, wie fast immer beim Gange zum Tempel, einen Korb in der Hand tragend. Der Korb deutet die Opfergaben an. — Die Versuchung: Der Satan zeigt mit der Linken auf einen Steinhaufen, in der Rechten ein Spruchband, worauf PARA · MICI · P (= para mihi panem), Jesus mit abweisender Haltung. — Der Verrath des Judas: Ein Jude, der am Spitzhut als solcher kenntlich ist, hat einen Beutel in der Rechten und hält die Linke mit Geldstücken dem Judas hin. — Die Gefangennahme: Judas küfst den Herrn; von zwei Kriegsknechten trägt der eine eine Keule, der andere eine Fackel und ein Beil. — Die Verurtheilung: Pilatus, mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzend, wäscht sich die Hände, wozu ein Knabe neben ihm Schüssel und Krug reicht; ein anderer zur Seite flüstert dem Landpfleger die bekannte Botschaft seiner Gattin zu. — Die Geifselung: Jesus an der Martersäule zwischen zwei Kriegsknechten (dem zur Rechten fehlen die Hände). — Die Kreuzigung: Jesus am Kreuz mit dem bekannten Titulus über seinem Haupte, hier allein ohne Nimbus, zwischen Maria und Johannes, alle drei in kleinerem Mafsstabe unter einem Bogen. — Die Auferstehung: Jesus, mit der Fahne in der Hand, steigt aus dem Grabe, dessen gehobener Stein nach hinten zu sichtbar ist. Unterhalb des Sarges sitzen zwei Krieger in Kettenpanzern. — Das Noli me tangere: Jesus, einen Spaten in der Linken haltend, macht mit der Rechten eine abwehrende Bewegung gegen die knieende Maria Magdalena.

Der Deckel schliefst oben mit einem Knauf ab, auf welchem eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln sitzt. Der Kopf freilich hat einen Adlerschnabel, aber Schwanz und Leibesform sind die der Taube. Am unteren Rande befinden sich vier Löwenköpfe mit Ringen im Maul. Daran waren ehedem Seile oder Ketten zum Heben des Deckels angebracht, da die Taufbrunnen nach kirchlichen Vorschriften unter gutem, sicherem Verschlufs gehalten werden sollen. Diese Köpfe unterbrechen wohl, aber verdecken nichts von der untersten der drei Inschriften, welche den Deckel umziehen. Ueber jedem der Inschriftbänder befinden sich Figurenreihen, die gruppenweise geordnet sind, ohne dafs aber Baldachinbögen angebracht wären, wie über denen des Kessels. Die unterste dieser Figurenreihen beginnt mit der Himmelfahrt: Christus schwebt in der Mitte empor, in dem Berge unter ihm sieht man seine Fufsstapfen (nach Zach. XIV. 4). Zu jeder Seite sechs Jünger, und aufserdem links, unmittelbar neben dem auffahrenden Heiland, die Gestalt der Maria. Dem einen der Jünger fehlt der Kopf. — Die Taufe: Jesus in der Mitte, im Wasser stehend, das wie ein seinen Leib fast ganz verdeckender Wellenberg aussieht, zu seiner Rechten Johannes der Täufer, ihm die rechte Hand auf das Haupt legend, während er in der Linken das Gefäfs mit dem Chrisam hält, dessen Deckel geöffnet ist. Hinter ihm steht ein Engel mit einem Buch und

einer brennenden Taufkerze. Ein zweiter Engel hält das Gewand des Heilandes, und hinter diesem steht ein Diakon mit Rauchfafs und Weihrauchschiffchen.[2]) — Es folgen rechts vom Beschauer hin vier Gruppen von je drei Heiligen, die aber wegen fehlender Attribute nicht näher zu bestimmen sind. Man sieht zuerst drei gekrönte Frauen, welche Bücher in den Händen halten. Dann drei Frauen ohne Kronen, die mittlere hält eine runde Büchse (Maria Magdalena?), die zwei anderen haben Bücher. — Es folgen drei Bischöfe, von denen der in der Mitte eine zugespitzte Mitra trägt, vielleicht das alte päpstliche Phrygium, so dafs dieser ein Papst sein könnte, während die anderen eine niedrigere Mitra tragen. — Weiterhin ein Bischof und ein Diakon, eine kleinere weibliche Heilige daneben gehört, dem Stil nach, ursprünglich nicht hierher, sie wird ein späterer Ersatz für eine ausgefallene Figur sein. — Die mittlere zweite Reihe zeigt den Heiland mit dem Kreuznimbus; er steht zwischen den thörichten und klugen Jungfrauen. Erstere halten in ihren herabhängenden Händen den Stiel halbkugelförmiger Lampen, die dem Boden zugewandt sind, letztere tragen ihre Lampen hoch erhoben und halten in der Linken ein Buch. — In der obersten Reihe, unter der den Deckel bekrönenden Taube, drei heilige Frauen von denen die eine eine Krone trägt und einen Kelch in der Hand hält.

Das Material der Fünte ist helle Bronze. Unten in der Mitte des Grundes ist das Loch zum Ablassen des Wassers. — Wo die vorstehende Beschreibung von der bei Lisch »Jahrb.« XXIX, 216—244, abweicht, waren Gründe dazu vorhanden. Zwischen Deckel und Kessel bemerkt man stark in die Augen springende Unterschiede, theils in der Art der Verbindung zwischen Figuren und Grundfläche, theils in der Stilisirung der Figuren. Man möchte daraus schliefsen, dafs beide Theile nicht ganz gleichzeitig, oder doch nicht von derselben Hand seien. Die Figuren des Deckels sind für sich gegossen und nacher aufgeheftet, die am Kessel aber sind von vornherein im Modell und Gufs mit dem Grunde verbunden. Jene sind gröfser und im Ganzen auch freier und edler behandelt, letztere sind kleiner, gedrückter und auch weniger scharf ciselirt. Immerhin werden beide Theile einer und derselben Werkstätte entstammen. Darauf läfst auch die zusammenhängende Inschrift und die durchgeführte Gleichartigkeit der Buchstaben in ihr schliefsen. Auf dem oberen Rande des Kessels sieht man Spuren von Ornamenten, deren gröfserer Theil aber vom Deckel dem Auge entzogen wird. Am Deckel ist der oberste Inschriftenring aufgenietet, die beiden unteren hängen mit dem Hauptkörper im Gufs zusammen.

Die Inschrift am Kessel lautet in der oberen Reihe:

AVE * MARIA * GRACIA * PLENA * DOMINVS * TECVM * BENEDICTA * TVI * IN * MVLIERIBVS * ED * BENEDICTVS * FRCTVS * VENTRIS * TVI * A *

in der Mitte:

SALVE * REGINA * MISERICORDIE * VITA * DVLCEDO * ET * SPES * NOSTRA * SALVE * ADTE * CLAMAVS * EXVLES * FILII * EVE * ADTE *

unten:

SVSPIRAMVS * GEMENTES * ET * FLENTES * IN * HAC * LACRIMARVM * VALLE * EYA * ERGO * ATVOAT * NOSTRA * ILLOS * TVOS * MIS *

Fortsetzung in der unteren Reihe des Deckels, zunächst mit Zwischenschiebung des Datums der Herstellung der Fünte:

ANNO * DM * M * CC *NOVOGESIMO * IN * FESTO * PACE * PREPARATVM * FVIT * BAPTISMVM * IN * ROZSTOK *OCVLOS * ADNOS * CONVERTE * ET * IHESVM *

in der Mitte des Deckels:

BENEDICTVM * FRVCTVM * VENTRIS *TVI *NOBIS *POST *HOC *EX *

oben:

OSTENE * O CLEMENS *

In der oberen Reihe wäre für das erste falsche *tui tu* zu setzen, ferner *et* statt *ed*, *fructus* statt *fretus*. *A* = *Amen*.

In der zweiten Reihe pflegt sonst auf *misericordiae* das Wort *mater* noch zu folgen. *adte* = *ad te*, *clamavs* = *clamamus* wieder *ad te* statt *adte*.

In der dritten Reihe: *advocata* statt *atvoat*, *mis (ericordes)* mit *oculos* in der unteren Reihe des Deckels zu verbinden, dann weiter zu lesen.

In der unteren Reihe des Deckels *novogesimo* statt *nonagesimo*, *pace* statt *Paschae* (2. April 1290) *adnos* statt *ad nos*.

In der Mitte: *ex* = *exilium*.

Oben: *ostene* = *ostende*, *o clemens (o pia, o dulcis virgo Maria)*.

Schwerin. Friedrich Schlie.

[2]) Ganz nach Art der kirchlichen Weiheakte.

Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894.

Mit 2 Abbildungen.

Noch heutzutage ist selbst unter den gebildeten Bewohnern des Westens die Meinung verbreitet, dafs das kunstgewerbliche Schaffen des Mittelalters jenseits der Elbe nur wenig Bemerkenswerthes hervorgebracht habe, jenseits der Oder aber ganz aufhöre. Die weite Länderstrecke von da bis zur Weichsel und über diese hinaus bis zur Memel kommt erst recht nicht in Betracht. Zwar haben kunstsinnige Männer, in denen sich gediegene Kenntnisse und durch dieVergleichung geschärftes Urtheil vereinigten, — ich nenne in erster Linie den verstorbenen R. Bergau und Professor Dittrich in Braunsberg — sich seit Jahrzehnten bemüht, in zahlreichen Aufsätzen und Abhandlungen Zeugnifs zu geben, dafs im fernsten Osten eine nicht geringe Hinterlassenschaft alter Kunstübung zu finden ist — die Veröffentlichungen sind insbesondere in der »Zeitschrift für ermländische Geschichte«, in der »Altpreufsischen Monatsschrift«, in den »Mittheilungen des ermländischen Kunstvereins« und sonst an verschiedenen Orten niedergelegt — jedoch das grofse Publikum aufserhalb der beiden Provinzen West- und Ostpreufsen ging unverdienterweise an diesen Studien achtlos vorüber, zum Theil, weil die betreffenden Schriften wenig bekannt und nicht überall zugänglich sind. Reisende, insbesondere solche, die künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Interessen nachgehen, verlieren sich selten in die abgelegenen,stillen Städte und Städtchen des Ostens, und so kam es, dafs die Schätze, aufser den betreffenden Geistlichen, nur wenigen Personen durch den Augenschein bekannt waren und von diesen hatte die Mehrzahl wohl nur einen kleinen Theil, wie es gerade die Gelegenheit fügte, gesehen. Eine Uebersicht über alles Vorhandene besafs kaum Jemand.

Die Aufmerksamkeit gröfserer Kreise erhielt erst infolge der seit etwa zehn Jahren in der Provinz Westpreufsen begonnenen Inventarisation der Kunstdenkmäler durch Bauinspektor Heise einen kräftigeren Anstofs, sich dem hier noch Vorhandenen zuzuwenden. Schon die ersten Hefte brachten gute Lichtdruckabbildungen von zahlreichem und mannigfaltigem Kirchengeräth, das dem in anderen Provinzen erhaltenen keineswegs nachsteht und zuweilen besondere Züge aufweist. Mit dem Fortschreiten der Veröffentlichungen wächst die Zahl der unser Interesse in Anspruch nehmenden, bisher unbekannten Kunstwerke und ist noch lange nicht abgeschlossen.

Für die Provinz Ostpreufsen hat die durch Adolf Boetticher seit 1889 durchgeführte Inventarisationsarbeit denselben Erfolg gehabt. Vieles Unbekannte ist an's Licht gezogen worden; wenn das Ergebnifs der bisher veröffentlichten drei Bände in Bezug auf kirchliches Geräth der Zahl nach den westpreufsischen nicht gleichkommende Werthe geliefert hat, so liegt dies daran, dafs die bis jetzt erschienenen Bände das fast ganz protestantisch gewordene Bisthum Samland behandeln, in dem naturgemäfs das aus dem Mittelalter übrig gebliebene, ehemals katholische Kultgeräth weniger zahlreich ist. Dagegen verspricht der noch in diesem Jahr zu erwartende, das Ermland behandelnde Band des Werkes eine reiche Ausbeute. Preufsen ist, wie der ganze Osten, Colonistenland, das durch den Zuzug aus dem Mutterland eine fertige Kultur und Kunstübung übernahm und dem hierdurch die Vorstufen des Tastens und Suchens, des Ringens nach der Form erspart blieben.

Es war ein glücklicher Gedanke des ostpreufsischen Central-Gewerbevereins, in diesem Jahre eine Ausstellung von — aus der Provinz stammenden — Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu veranstalten. Zum ersten Male wurde durch diesen bereits mehrfach mit Glück beschrittenen Weg der Sonderausstellung eines begrenzten Gebietes eine Uebersicht des vorhandenen Besitzes gegeben und dadurch eine Gelegenheit zum Vergleich und zur Erweiterung unserer Kenntnisse der Geschichte des Kunstgewerbes eines abgelegenen, wenig gekannten Landestheiles dargeboten, wie sie vielleicht in vielen Jahrzehnten nicht wieder zu ermöglichen sein wird.

Die Ausstellung fand in der Zeit vom 28. Januar bis zum 11. Februar in dem dem polytechnischen und Gewerbeverein gehörigen Gewerbehause auf dem Vorderrofsgarten 49

statt. Die Anordnung der Gegenstände in Vitrinen war im Ganzen glücklich, wenn auch durch die Enge des Raums und die zum Theil ungünstige Beleuchtung in der Wirkung beeinträchtigt. Der starke Besuch, auch durch auswärtige Kunstfreunde und Kunstgelehrte, bewies, welche Anziehungskraft das „Gold und Silber" in jeder Form auf das in den Räumen sich drängende Publikum hatte.

Die kirchlichen Geräthe und Gefäfse des katholischen Kultus bildeten einen sehr erheblichen und jedenfalls den ältesten Theil der Gesammtausstellung. Das liebenswürdige Entgegenkommen der katholischen Geistlichkeit und die wohlwollende Förderung, die der geistliche Oberhirte, der hochwürdigste Bischof von Ermland, sowie das Domkapitel zu Frauenburg der Sache zu Theil werden liefsen, ermöglichten eine sehr reichhaltige, nahezu vollständige Beschickung der Ausstellung mit kirchlichen Geräthen und Gefäfsen des Mittelalters, denen dieser Aufsatz vorzugsweise gewidmet sein soll.

Die romanische Kunst war auf der Ausstellung nicht vertreten und scheidet nach Lage der Sache überhaupt aus. Es ist gut, sich zu vergegenwärtigen, dafs zu der nämlichen Zeit, als die Deutschordensritter unter dem Landmeister Hermann Balk den ersten Fufs in die Haffgaue Pogesanien, Warmien (das heutige Ermland), Natangen setzten (ca. 1237 bis 1241), die Liebfrauenkirche zu Trier, die Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg, als früheste Denkmäler gothischen Stils auf deutschem Boden, bereits in Bau begriffen waren und dafs zur Zeit der Eroberung der weiter östlich gelegenen Landschaften Samland, Barten, Galindien (1253—1260) durch den Orden, der Grundstein zum Kölner Dom bereits gelegt war. Zur Zeit, als der Orden anfing, seine Kirchen in dem heutigen Ostpreufsen zu bauen, war die Gothik in Deutschland bereits in vollständiger Aufnahme begriffen; es lagen die Muster eines ausgebildeten Stils für die Baukunst und die von dieser abhängigen Kleinkunst bereits vor. Für die Uebermittelung der neuen Formen sorgte die beständige Zufuhr frischer Kräfte aus dem Reiche. Wir treten also sofort in die gothische Formenwelt ein. Freilich rechnet das älteste Stück der Ausstellung seine Entstehungszeit um ein Jahrhundert später. Es ist ein Kelch aus Nosberg, ein schönes, leider stark restaurirtes Stück, das am Fufs auf grünem Emailgrund in Minuskeln die Datirung: *Anno domini millessimo tricentesimo septuagesimo nono* (1379) enthält. Die Kuppa, mit geradlinigem, straffem, schräg ansteigendem Profil ist unter der Reliefverzierung des den unteren Theil umgebenden, frei endigenden Lilienornaments mit einer zweiten Minuskelinschrift: *Ave maria gracia plena dominus* umgeben; der sechskantige Schaft zeigt oberhalb und unterhalb des Nodus eine flache, gothische Blendenarchitektur mit Maafswerk. Der Nodus hat auffallenderweise nur drei Stollen (rotuli) in Rautenform, zwischen diesen je einen schön gebildeten schwebenden Engel mit aufgeschlagenem Buche. Der Fufs ist abweichend von der Regel nicht im Sechspafs, sondern im Sechseck gearbeitet, mit sanfter Schwellung im Profil; die Standfläche ist durch eine durchbrochene Galerie mit Drei- und Vierpässen gebildet. Die sechs trapezförmigen Felder des Fufses sind im Relief mit kleinen, gegossenen figürlichen Darstellungen unter ebenfalls plastischen Baldachinen geschmückt: Christus, Maria, die Kreuzigung, die hl. drei Könige.

Ich bin bei der Beschreibung dieses ältesten Stücks ausführlicher gewesen, weil es das einzige ist, das nachweisbar aus dem XIV. Jahrh. stammt. Der nächstälteste Kelch, vielleicht noch vom Ende des XIV. Jahrh., gehört der jetzt protestantischen Kirche zu Fischhausen, dem ehemaligen samländischen Bischofsitz. Der im Sechspafs gebildete Fufs zeigt in sehr energischer, charaktervoller Gravirung die Figuren der Muttergottes mit dem Kinde, Gottvaters mit dem Crucifixus, der hhl. Dorothea, Margaretha, Katharina, Barbara. Ueber dem mit sechs rautenförmigen Stollen besetzten Knauf ist der Schaft mit gothischer Architektur bekleidet; zwischen die vortretenden Strebepfeiler sind nachträglich rechteckige, als Tafelsteine geschliffene Bernsteinstücke zur Verzierung eingeklemmt. Die weiteren gothischen Kelche zeigen bereits die Formen des XV. Jahrh., namentlich in den Fischblasenmustern, die überall am Maafswerk auftreten, sodann aber in der Bildung des Nodus als Architekturstück, Kapellenkranz mit Strebepfeilern, Baldachinen, Fialen und Wimpergen. Dieser Zeit gehört ein Kelch aus Braunsberg von 1489 an, mit Almandinen in den Rosetten zwischen den Rotulen besetzt, der an der Unterseite des

Fufses die Inschrift *A. S. Barbarae* trägt, ferner zwei sehr schöne, reich verzierte Kelche aus Röfsel. Der Nodus des einen besteht aus durchbrochen gearbeitetem Laubwerk mit Glassteinen; an der Kuppa Fischblasengravirung mit aufgelegtem Ornament. Auf dem Sechspafsfufs ist der Donator nebst Frau eingravirt dargestellt. Der zweite Röfseler Kelch weist sich durch das aufgravirte Wappen als eine Schenkung des Bischofs Lukas Watzelrode (1489 bis 1512) aus. Die Kuppa ist mit Schmelzverzierung in Fischblasenform am unteren Ende geschmückt; der Nodus zeigt die gleiche Verzierungsweise, daneben Glassteine und Rosetten mit Türkisen und Almandinen, unter dem Nodus Apostelfiguren. Der sechspassige Fufs mit gravirten Heiligendarstellungen (St. Lukas, Katharina, Barbara, Dorothea, Margaretha) ruht auf einem von Maafswerk durchbrochenen Sockel.

Fig. 1. Kelch im Dom zu Frauenburg.

Diesen Kelchen sind die aus zwei gegenwärtig protestantischen Kirchen Natangens, zu Löwenstein und Schippenbeil (3 Stück) stammenden anzureihen; ebenso gehören in Westpreufsen die Kelche von Kobbelgrube, Rambeitsch, Dirschau, Lissewo in dieselbe Kategorie.

Die mehrfach beschriebenen gothischen Formen des Kelches erhalten sich während des ganzen XVI. Jahrh., bis in das XVII. Jahrh. hinein. Die eindringende Renaissance verräth sich nur in der flüssigeren rundlicheren Umrifslinie der Kuppa, in der mehr kugeligen Bildung des Nodus, an dem die Verzierungen, insbesondere auch die Rotuli eine mehr facettenartige Form annehmen und schliefslich ganz verschwinden. In diese Gruppe gehört der Braunsberger Kelch mit dem Wappen der Familie Hosius (Anna Hosin) und der Jahreszahl 1588; ferner ein Kelch aus Quetz. Ein im Jahre 1631 von Sigismund Steinsohn der Kirche zu Guttstadt geschenkter Kelch zeigt noch vollständig spätgothische Formen; dagegen verrathen die Gravirungen des Fufses den Renaissancecharakter.

Der schönste Kelch in ausgesprochenen Renaissanceformen ist der Domkirche zu Frauenburg im Jahre 1568 durch den Domherrn Martin Cromer geschenkt worden; er zeichnet sich durch herrliche Drahtemailverzierung aus, die den ganzen Körper überzieht (vergleiche Fig. 1). Das Muster legt sich in edler, an Stickerei erinnernder Linienführung an die Gefäfsform an; die dünnen, gezwirnten Drähte bilden Felder, die mit Schmelzmasse, hauptsächlich in weifser, grüner, blauer, gelber Farbe ausgefüllt sind. Die Technik erinnert sehr an diejenige der Krone der Dorotheenbüste im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau und läfst sich keinem der von Hampel unterschiedenen drei Ver-

breitungsgebiete des „ungarischen Drahtemails“ zutheilen. Es gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit, dafs diese Verzierungsweise durchaus nicht Ungarn allein eigenthümlich ist, sondern auch im östlichen Deutschland und den Nachbargebieten geübt wurde. Eine an dem Kelch befindliche Inschrift kann dahin gedeutet werden, dafs Cromer, der vorher Domher in Krakau war, den Kelch daselbst gekauft hat.

Während sich an vielen Kelchen einerseits bis in das XVII. Jahrh. die gothischen Grundformen erhalten haben und zwar selbst an solchen, die für protestantische Kirchen neu gefertigt wurden, zeigt eine andere Reihe die ganze weitere Entwickelung; zunächst im XVII. Jahrh. wird die Kuppa gewölbter und nähert sich dem Pokale; eine ebensolche Annäherung wird durch die Aufgabe des Nodus und den eindringenden Balusterfufs hervorgebracht; die Fufsplatte gibt die Sechspafsform auf, wird kreisförmig und gewölbt. Alle diese Typen mit ihren Durchgangsstadien waren auf der Ausstellung vertreten. Von eleganter Wirkung ist eine dem XVII. Jahrh. angehörende Zwischenform, bei welcher der Nodus birnförmig gestaltet und mit drei Engelsköpfen oder auch ganzen Engelsfiguren besetzt ist, während die glatte Kuppa in einer durchbrochenen, oft mit Relief gearbeiteten Schaale (der Farbenwirkung halber zuweilen aus Weifssilber) ruht. Hierher gehört ein Kelch aus Alt-Wartenburg, 1614 gestiftet, ferner ein Kelch aus Wormditt, mit kegelförmigem Uebergang zur Fufsplatte, 1619 von dem Guttstädter Dekan Urban Jost geschenkt. Aus protestantischen Kirchen des Samlands sind ein schöner Kelch aus Cremitten und verschiedene aus Creuzburg hier anzureihen.

Dasjenige Kultusgeräth, welches am längsten, bis tief in das XVII. Jahrh. hinein, ausschliefslich in gothischen Formen gearbeitet worden ist, ist die Monstranz. Auch in westlichen Gegenden stammen die erhaltenen Monstranzen zumeist aus späterer Zeit; sie treten erst nach Einführung des Frohnleichnamsfestes (1316) auf. In Ost- und Westpreufsen rühren fast alle Monstranzen erst aus dem XVI. oder dem XVII. Jahrh. her; sie sind vollständig in gothischen Thurmformen ausgeführt und zeigen einen ziemlich übereinstimmenden Typus. Wären nicht die sicheren Datirungen an den Stücken und aufserdem noch urkundliche Nachrichten vorhanden, so würde man versucht sein, sie auf den ersten Blick ein bis zwei Jahrhunderte früher anzusetzen. Der Osten steht übrigens hierin nicht allein da. In dem gemalten Inventar der St. Michael-Hofkirche in München, das sich erhalten hat, haben die Monstranzen gothischen Aufbau mit Ornamenten in Renaissanceformen vom Ende des XVI. Jahrh. Es finden sich ferner auch Seitenstücke hierzu in der Architektur; noch im Jahre 1681 wurde in Braunsberg eine ganz gothisch gehaltene Kirche, die Trinitatiskirche der Neustadt, gebaut.

Es waren auf der Ausstellung drei dieser Monstranzen vertreten. Mit der Jahreszahl 1600 ist bezeichnet die grofse, silberne Monstranz von Arnsdorf. Der Schaft zeigt in seinem Knauf und der übrigen Gliederung Anklänge an die Renaissance. Die Fufsplatte, im Sechspafs geformt, mit zwei birnstabförmig ausgeschweiften Theilen, zeigt in sehr guter Treibarbeit die vier Evangelisten nebst Petrus und Paulus; sie ruht auf einem durchbrochenen Sockel. Das Obertheil trägt zunächst eine kleine Maafswerksbrüstung, aus der sich ein krauser Rankenzug entwickelt, der in seiner Bewegung an die Form der spätgothischen Helmdecken bei Wappen erinnert. Darüber eine durchbrochene, gegliederte Galerie, die den Aufbau trägt. Das Ostensorium, in Scheibenform, ist anscheinend verändert und mit einem plumpen Strahlenkranz aus vergoldetem Silberblech umgeben. Die Seitentheile sind etwas mager; sie zeigen dünne Fialen, zwischen denen weibliche Heilige (Ursula und Dorothea) und Engelfiguren stehen; darüber hängen Glöckchen. Ueber dem Ostensorium springt in Dreieckform wieder eine Galerie vor, auf der unter einem Baldachin die hl. Katharina steht; die Bekrönung des Ganzen bildet eine Muttergottesfigur. Die Monstranz hat das ansehnliche Gewicht von 662 Schott oder 13 Pfund $25^1/_8$ Loth.

Weniger werthvoll, in stofflicher wie in künstlerischer Beziehung ist die Monstranz aus Alt-Wartenburg; sie stammt aus derselben Zeit, wie die vorige, hat jedoch ein cylindrisches Ostensorium; der Fufs in Gestalt eines unregelmäfsigen Achtecks. Besser ist die grofse silbervergoldete Monstranz aus Wormditt, die 1565 schon als vorhanden aufgeführt wird. Eine Eigenthümlichkeit dieser Monstranzen, die alle einen ganz verwandten Aufbau zeigen, ist die Bildung der Baldachine über den Hei-

ligenfiguren durch gewundene Drähte in Form von Spitzhelmen. Dasselbe findet sich an den (nicht auf der Ausstellung gewesenen) Monstranzen von Plasswich und Mehlsack (urkundlich von 1643, ganz gothisch, mit Architekturnodus), ferner bei einer ganzen Reihe westpreufsischer Monstranzen zu Zuckau (von 1537), Putzig, Zarnowitz, Briesen, Kulmsee, Polnisch Brzozie, Stuhm.

Schon früher ist der verhältnifsmäfsig grofse Reichthum Ost- und Westpreufsens an guten Altar- und Reliquienkreuzen hervorgehoben worden.[1]) Professor Dittrich hat im Jahrg. IV, S. 331 dieser Zeitschrift über diesen Gegenstand berichtet und insbesondere das Röfseler Altarkreuz (das auch auf der Ausstellung war) näher beschrieben und abgebildet. Ich kann also über dieses wirkungsvolle Stück hinweggehen; die Schönheit des Obertheils wird durch den mifsglückten Fufs, der an einer unverstandenen Häufung von Architekturgliedern leidet, beeinträchtigt. Höher stelle ich in Bezug auf seine Komposition ein weifssilbernes Reliquienkreuz aus Guttstadt. Es trägt die Jahreszahl 1541 und ist wohl die in einem Inventar von 1581 aufgeführte *crux magna, argentea cum chorallibus 15 ponderis 10 mr. lotich* $9^1/_2$ *scot.* Der Unterbau zeigt an Stelle des Nodus eine gothische Architektur, mit Strebepfeilern und Maafswerkfenstern, die von Wimpergen bekrönt sind, jedoch organischer gebildet und schöner nach oben zu verlaufend als bei dem Röfseler Kreuz. Die mit figürlichen Gravirungen verzierte Fufsplatte ist oval, im Sechspafs gebildet, mit zwei geschweiften, birnstabförmigen Feldern und durchbrochener Sockelgalerie (Fischblasenmuster). Die geraden Kreuzarme endigen in Kleeblattform; alle Theile sind mit durchbrochenem Laubwerk und reichen Kantenblumen besetzt; an jedem der Kreuzarme befinden sich drei, der Kleeblattendigung entsprechende grofse Korallen in reicher Silberfassung. Die Rückseite zeigt einen aufgelegten Crucifixus und in den vier Kreuzendigungen die eingravirten Symbole der Evangelisten. Das Kreuz hat wechselvolle Schicksale gehabt; während des Schwedenkrieges wurde es mit anderen Kostbarkeiten 1626 nach Schlofs Heilsberg geflüchtet und mag bei diesen Wechselfällen einen Theil seines Korallenschmucks eingebüfst haben. Das Stück trägt keine Beschauzeichen, wohl aber zweimal die Meistermarke HB.

Die übrigen ostpreufsischen Kreuze gehören der ausgebildeten Renaissance an. Das schöne Mehlsacker Kreuz mit geschwungenen Kreuzarmen war nicht auf der Ausstellung vertreten, wohl aber ein Reliquienkreuz aus Braunsberg, ebenso wie das vorige mit Kantenblumen besetzt und durch Glassteine verziert; im Uebrigen weist es in den Kleeblattendigungen der Arme die üblichen gravirten Darstellungen auf. Es ist mit der Meistermarke $\mathcal{A}$I bezeichnet, verräth aber ebensowenig wie das Guttstädter seine Herkunft durch einen Stadtstempel. Es würde zu weit führen, die durch gute Muster vorgeführte Entwickelung des Kreuzes weiter zu verfolgen; ich will daher nur kurz das dem Frauenburger Dom angehörige weifssilberne Altarkreuz erwähnen, das sich durch das eingravirte Wappen als eine Stiftung des Bischofs Rudnicki ausweist, sowie als letzten Ausläufer das in dem Unglücksjahr 1807 gefertigte Crucifix aus Heilsberg in Empireformen, mit aufgelegten in Grisaillemanier bemalten Emailplatten; Alles in Allem ein Zeichen der damaligen schweren Zeit.

Von dem grofsartigen Reichthum und der Mannigfaltigkeit in den Formen der Reliquiare, die uns aus den alten Schatzverzeichnissen und Inventaren entgegentreten, empfangen wir durch das heut noch Erhaltene nur ein schwaches Bild. Diese Thatsache war auch auf der Ausstellung zu erkennen. Von den Reliquiaren in Hermenform war nur eines vertreten: die in Kupfer getriebene, versilberte und vergoldete Büste der hl. Ida aus Heilsberg mit der Unterschrift in Minuskeln: *caput Sancte Yde virginis une de societate XIm. virg.* Ueber die Zugehörigkeit der hl. Ida zu der heiligen Schaar der Elftausend habe ich nichts ermitteln können. Die Krone auf dem Haupt der Heiligen ist fest, silbervergoldet, das Haar gleichfalls vergoldet; alle Fleischtheile, Lippen und Augen mit Lackfarben in der vielfach geübten Weise kalt bemalt. An dem viereckigen Sockel mit Horizontalgliederung und Zinnenkranz befinden sich drei gegossene Platten mit Reliefdarstellungen der hhl. Petrus und Paulus, sowie der hl. Barbara. Die übrigen Reliquiare zeigen meist die Kapsel- oder Scheibenform, waren zum Theil früher zum Aufhängen ein-

[1]) Vgl. »Mittheil. d. Erml. Kunstvereins« I, 38 ff. Aufsatz von Bergau.

gerichtet und sind erst später auf Fufsgestellen montirt worden, die dann oft auch spätere (Renaissance-) Formen zeigen. Bei weitem das bemerkenswertheste und künstlerisch vollendetste Stück ist das Pacificale des Frauenburger Doms, das die Wappen des Bisthums Ermland und des Bischofs Lukas Watzelrode (1489 bis 1512) trägt (vgl. Fig. 2). Die kreisförmige Mittelscheibe, unter der sich die Kreuzpartikel befindet, ist mit einem durchbrochen gearbeiteten Wulstrand umgeben; der Saum wird durch vier gröfsere Kreisbogenfelder gebildet, in deren Zwickel vier kleinere Bogenfelder eingesetzt sind; alle Felder sind mit herrlich gearbeitetem, etwas krausem Laubwerk und Halbedelsteinen verziert. In derselben Weise ist der geschweifte, unregelmäfsig sechseckige Fufs mit der Fufsplatte geschmückt; er zeigt das technische Können des ausgehenden XV. Jahrhunderts in höchster Vollendung. Der Sockel unter der Fufsplatte ist mit einer Galerie im Fischblasenmuster durchbrochen und besitzt besonders profilirte, vortretende Standreifen. Der Nodus ist in der Weise der Zeit als Architekturstück aus gekuppelten Maafswerkfenstern, Strebepfeilern mit Kielbogen und Fischblasenmuster, gebildet. Die Rückseite zeigt die üblichen Gravirungen: den Crucifixus und die Evangelistensymbole. Mit einem ähnlichen Reliquiar aus etwas späterer Zeit war Braunsberg vertreten; während dessen oberer Theil dem Frauenburger Pacificale in der Schönheit der durchbrochenen Arbeit nahe steht und noch spätgothische Anklänge zeigt, ist der Schaft und Fufs in sehr reinen, edlen Renaissanceformen vom Ende des XVI. Jahrh. gearbeitet; insbesondere ist die Treibarbeit des Ornaments hervorzuheben. Ein Scheibenreliquiar in gothischen Formen mit durchbrochenem Laubwerk auf einem Balusterfufs des XVII. Jahrh. stammte von Wormditt.

Fig. 2. Pacificale im Dom zu Frauenburg.

Den Reliquiaren zuzuzählen ist der Untersatz für die goldene Statue des hl. Andreas aus der Domkirche zu Frauenburg. Wenn auch das Stück seiner Zeitstellung nach eigentlich aus dem Rahmen dieser Besprechung heraustritt, so kann ich mir doch nicht versagen, ihm einige Worte zu widmen. Die Statue ist ein Geschenk des Fürstbischofs Johann Albert (1621 bis 1633), Sohn des Königs Sigismund von Polen. Die Statue selbst besitzt zwar einen hohen materiellen, aber einen ziemlich geringen künstlerischen Werth; die Haltung ist theatralisch; Züge und Kopfbedeckung haben etwas Sarmatisches. Der Untersatz dagegen, aus schwarzem Ebenholz gefertigt und Reliquien enthaltend, ist in sehr bemerkenswerther Weise durch aufgelegte goldene Ornamente und Zierbeschläge, ferner durch Kameen in reicher Fassung geschmückt. Die sehr elegant gearbeiteten Zierbeschläge sind mit vielfarbigem Email in wirkungsvoller Weise belebt; das Ganze ist ein Kabinetstück, technisch vollendet, aber an dieser Stelle im Mafsstab ganz

verfehlt. An einem Kunstschrein oder einer Kasette wäre die Verzierungsweise sehr angebracht; an dem Sockel für die immerhin schwere Figur wirkt sie kleinlich.

Ich bedaure aufrichtig, dafs ich nicht ausführlicher auf den Frauenburger Domschatz eingehen kann, dessen Hauptstücke dem XVII. und XVIII. Jahrh. angehören. Durch die Freigebigkeit der polnischen Bischöfe jener Zeiten sind Meisterwerke ersten Ranges an die Kathedralkirche Ermlands gelangt. Ich will nur den mit Aquamarinen, Granaten, Amethysten geschmückten Mefskelch, geschenkt vom Domherr Fantoni († 1683) erwähnen, ferner die Schenkungen des Bischofs Christoph Johannes von Szembek (1724—1740), ein goldener Mefskelch, durch Platten mit rothem Maleremail und Steine verziert, sodann ein silbervergoldetes Reliquiar ovaler Form, mit Strahlen besetzt. Von demselben Kirchenfürsten besitzt die Kirche auch einen silbernen Bischofstab. Ein Prachtstück ersten Ranges ist eine goldene Monstranz in Sonnenform, mit Perlen, Brillanten, Türkisen und emaillirtem Laubwerk geziert. Grofs sind auch die Bereicherungen, die der Dom durch Bischof Grabowski (1741—1766) erfuhr. Es sind: ein Bischofsstab, ein Mefskelch, eine ovale Platte mit einer Waschkanne. Alle diese Stücke (mit Ausnahme des Bischofsstabes) weisen die Formen des Rokoko in seltener Meisterschaft, Gediegenheit und technischer Vollendung auf. Die herrlichste Arbeit zeigt die Wasserkanne; sie ist gegossen und vorzüglich ciselirt. In der Zeichnung und Behandlung des Ornaments ist sie eines Meissonnier würdig. Bischof Grabowski hat hauptsächlich einen Danziger Goldschmied Namens Schlaubitz beschäftigt; sämmtliche genannte Stücke sind mit dem Danziger Beschauzeichen und dessen vollem Namen gestempelt. Der gelegentlich der Ausstellung zu Tage getretene, vorher nicht bekannte Künstler verdient einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst des XVIII. Jahrh. Nach Arbeit und Zeichnung höchst wahrscheinlich auch diesem Meister zuzutheilen, jedoch unbezeichnet ist eine silbervergoldete Pyxis von reichster, elegantester Behandlung des Rokoko.

Es erübrigt noch, einige besondere ältere Gegenstände nachzuholen. Eine Pyxis für die hl. Oele, mit rundlichem, gebuckeltem Körper und Thurmhelmbekrönung des Deckels war aus Guttstadt eingesandt. Der Nodus in gothischer Form mit Stollen; der sechseckige Schaft steht auf einem ebensolchen Plattenfufs. Das Stück ist, trotz der ausgesprochen gothischen Formen, nicht früher anzusetzen, als in das XVI. Jahrh. Zwei sehr schöne spätgothische Ampullen stammten aus Braunsberg; der gedrehte, spiralig gezogene schlanke Körper aus Weifssilber hebt sich wirkungsvoll gegen die vergoldeten Zierleisten und Bekrönungen ab. Die Füfse sind im Sechspafs gebildet, gebuckelt; als Deckelknäufe dienen zwei Engel, die die Buchstaben A und V halten. Die beiden Mefskännchen können als Vorbilder für Ausführungen empfohlen werden.

Ueber die Herkunft der in Vorstehendem beschriebenen kirchlichen Geräthe erhalten wir wenig Aufschlufs. Die Mehrzahl der Stücke ist unbezeichnet; Beschauzeichen aus älterer Zeit, selbst aus dem XVI. u. XVII. Jahrh. fehlen gänzlich. Ebenso ist es mit den Meisterzeichen. Die Ausnahmen habe ich fast alle angegeben. Wenn auch im XVII. und XVIII. Jahrh. vielfach Gegenstände aus Danzig oder Elbing bezogen wurden, so hat es doch nicht an Goldschmieden in den kleineren Städten des Landes gefehlt. In Marienburg kommt um 1492 ein Goldschmied Karweisse vor.[2]) Ein ehemals in der Kirche zu Guttstadt vorhandenes Reliquienkreuz war von dem dortigen Goldschmied Fabian Liedigk 1611 gearbeitet. Gleichfalls von einem Guttstädter Goldschmied wurde die Mehlsacker Monstranz von 1643 gefertigt.

Sehr häufig sind Stempel zu finden, die uns daran erinnern, dafs wir den Verlust manchen Stückes aus „der Väter Erbe“ zu beklagen haben. Ich meine den FW-Stempel und den Adlerstempel aus dem Jahre 1809. Als damals, zur Aufbringung der an Frankreich zu zahlenden 120 Millionen Frcs. alles vorhandene edle Metallgut, das die Besitzer nicht der Münze verkaufen wollten, mit einer Abgabe von einem Drittel des Werthes belegt wurde, wurde zum Zeichen der Auslösung durch die Münzämter das Königsmonogramm FW aufgedrückt; das unentbehrliche Kirchensilber erhielt einen Gratisstempel in Gestalt des preufsischen Adlers.

Möge den alten Kirchenschätzen künftighin die Wiederkehr solcher schweren Zeiten erspart bleiben!

Königsberg. E. v. Czihak.

[2]) »Zeitschr. f. Gesch. u. Alterth. Ermlands« III. 282.

Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh.

Mit Abbildung.

Das Hospital, zu welchem diese Kapelle gehörte, war im Jahre 1421 gegründet, und von demselben ist nur diese Kapelle erhalten geblieben. Sie bildet einen Theil des Hôtel Keuter und ist durch eine eingefügte Decke in zwei Theile getheilt, deren oberer, die ganze Länge und Breite der Kapelle einnehmend, als Speisesaal benutzt wird. Derselbe zeigt zwei Kreuzjoche und ein einfaches Sterngewölbe im Chorabschlufs. Die stark hervortretenden, einfach profilirten Rippen setzen mit runden Kapitälen auf Dreiviertelsäulen auf.

Als vor zwei Jahren der Anstrich des Saales erneuert werden sollte und die lose alte Tünche an der Westwand abgeklopft wurde, zeigten sich Spuren alter Wandmalerei und nach Entfernung eines gröfseren Theiles der Tünche konnte es nicht zweifelhaft sein, dafs hier das jüngste Gericht dargestellt sei. Am Gewölbe wie auch an den Wänden traten noch weitere Spuren von Malerei hervor. Dem regen Interesse zunächst des Herrn Regierungsbauinspektors Moormann und Anderer ist es zu danken, dafs den Resten die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet und alsdann von der Regierung eine Summe zur Wiederherstellung ausgesetzt wurde, welche mit der Zusteuer des Besitzers eine Restauration ermöglichte. Diese wurde mir übertragen.

Als nach Aufstellung der Gerüste die vielen Lagen alter Tünche sorgfältig abgeschält wurden, zeigte es sich, dafs der alte Verputz, der Träger der Malerei, sehr uneben und rauh hergestellt und im Gewölbe an manchen Stellen so morsch war, dafs er theilweise erneuert werden mufste. Es wurde das Ornament alsdann vorher gepaust und farbig aufgenommen, um so nach den vorhandenen Resten genau wiederhergestellt werden zu können. Glücklicherweise liefsen die um den Schlufsstein herumgruppirten grofsen Granatapfelzeichnungen sich ganz erhalten. Von diesen ausgehend und das Gewölbe bis zum Scheitel der Gurte ganz durchschneidend war ein gelber Stab gemalt, um welchen sich krauses gothisches Laubwerk schlingt. Diese Blattformen waren aus Ockergelb, einem feinen kalten Grün und Umschlägen von Grauroth, zart und geschmackvoll schattirt und mit weifsen Lichtern gehöht. Aus den Granatäpfeln des den Chor abschliefsenden Sterngewölbes entwickeln sich, statt des mit Blättern umschlungenen gelben Stabes mit gebrannter Terra di Siena rothbraun gemalte Zierlinien, wie man solche oft in den illustrirten Pergamenthandschriften findet. Das einfache Rippenprofil war in einem dunkelgrauen Steinton gestrichen, der in regelmäfsigen Abständen mit einer schwarzen Linie abgesetzt war. Bei den Scheiteln der Gurtbögen wie bei den Rippen, 60 *cm* vom Schlufsstein, waren die Gliederungen besonders durch Farbe ausgezeichnet. Die Hohlkehle war in dem feinen kalten Grün, die begleitende Abfasung zinnoberroth, das vordere schmale Plättchen hellgelb gehalten, die an's Gewölbe stofsende Fläche grau mit grünen, roth eingefafsten Punkten; ein kräftiger rother und einige schwarze Striche schliefsen dies Zierstück gegen die sonst einfach grau gestrichene Rippe ab. Auf die Gewölbefläche ist nur in der Ausdehnung dieser Farben mit schwarzen Linien ein Bogenkamm mit Blattendigungen aufschablonirt. Die Malerei auf der Westwand, das jüngste Gericht, von welchem hier genaue Abbildung vorliegt, zeigt sämmtliche Figuren auf rothbraunem Grund (gebrannter Terra di Siena). Von diesem dunklen warmen Ton heben sich alle übrigen Farben hell ab und sind meistens kalt gehalten. Das kalte feine Grün wechselt mit Silbergrau und Weifs, das Roth modellirt in ein farblos helles graurothes Licht und das Ockergelb ist in den Heiligenscheinen und einigen Gewändern vertreten. Die Anordnung der Figuren ist eine sehr feierliche und ähnlich einer Darstellung desselben Gegenstandes in der Nikolaikirche zu Kalkar auf dem Schildbogen über dem Chörchen der schmerzhaften Mutter.

Der Heiland in der Mitte des ganzen Bogenfeldes thront auf dem doppelten Regenbogen, die Füfse ruhen auf zwei Kreisen, Sonne und Mond. Sein grofser rother Mantel mit hellen graurothen Lichtern hat grüne Umschläge, der sonst unbekleidete Auferstehungsleib zeigt die bl. fünf Wunden; die Rechte ist einladend herabgesenkt, die Linke abweisend erhoben, ein Schwert geht aus von seinem Munde. Maria und Johannes Bapt. knieen fürbittend, wo der Regenbogen die Erde berührt und Michael mit

Wandmalerei in der Heiligengeistkapelle (Hôtel Keuter) zu Kempen a. Rh.

der Waage steht etwas tiefer zwischen Beiden auf der braunen Erde, zwei Menschenkinder in seiner Waage wägend. Rechts erhebt sich ein grofses Bauwerk, der Eingang des Paradieses. Vor der Pforte steht St. Petrus mit den Schlüsseln die Ankommenden in Empfang zu nehmen. Hier zeigten sich noch manche Andeutungen von heranschreitenden Figuren, welche aber leider durch den jetzigen Fufsboden des Saales zu weit verdeckt sind, um restaurirt werden zu können. Auf der gegenüberliegenden Seite waren noch mehrere Teufel, welche Verdammte wegschleppen, deutlich erhalten; diese untere Szene aber ist in sehr kleinem Mafsstabe gehalten.

Was die Darstellung besonders feierlich macht, ist der um den Heiland zunächst reihenweise gruppirte kleine Engelchor mit den Passionswerkzeugen, dem sich in weiterem Kreise, den ganzen obern Bogenrand ausfüllend, die Gestalten der zwölf Apostel anreihen. In feierlicher Ruhe aus Wolken hervorragend, schauen sie mit leichter Neigung des Hauptes auf den ernsten Vorgang zu ihren Füfsen.

Die an der Südseite zunächst anstofsende Wand ist in ihrem unteren Theile ganz von einer neuen Thür durchbrochen. Defshalb ist von der hier gemalten Figur des hl. Christoforus nur der Oberkörper mit dem Christkind und einem Stück Landschaft erhalten. Der Grund ist auch hier braunroth; der Heilige im graurothen Mantel mit blaugrauem Umschlag hält, wie von schwerer Last gebeugt, sich mit beiden Händen an seinen oben grünenden Baumstamm. Sein lockiges wildes Haupthaar ist breit und keck mit aufgesetzten Lichtern malerisch behandelt und der Kopf breit modellirt, ebenso die nervigen Hände. Das Christkind kniet in segnender Geberde mit der Weltkugel, dem Kreuz und der Siegesfahne, auf der Schulter des Heiligen. Des heiligen Kindes Kleid ist gelb mit braunem Adlermuster verziert. Die übrigen Wände hatten ebenfalls Figurenschmuck gehabt, doch waren die Reste zu sehr durch den Umbau zerstört. Nur ein blindes Fenster zeigte eine eigenthümliche Behandlung. Das steinerne Pfostenwerk war gelb getrichen mit weifsen Kanten; im Vierpafs der Bekrönung war auf gelbem Heiligenscheine mit rothem Kreuz verziert das Haupt des leidenden Heilandes gemalt. In den zweitheiligen andern Flächen zeigten zwei gelbe Heiligenscheine mit Inschrift, dafs die Mutter Gottes und noch eine weibliche Figur dargestellt waren. Der Grund war hier grün und mit schwarzen Linien so durchzogen, dafs er wie eine Nachahmung einer in grünem Glas ausgeführten Rautenverglasung aussah.

Die weichen Faltenzüge mit breiter Modellirung und den keck aufgesetzten weifsen Lichtern, der Typus der Köpfe und die niedlichen Gestalten der kleinen die Passionswerkzeuge tragenden Engel weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrh. als Entstehungszeit dieser mit sicherer Hand hingeworfenen Malerei hin.

Obgleich in derselben das weifs grundirte Gewölbe sich von den dunkelroth grundirten Wänden lebhaft trennt, so ist doch der Ton der grau gehaltenen tragenden Glieder ein noch bestimmterer Gegensatz gegen die beiden die Fläche beherrschenden Töne und bringt die Wirkung der konstruktiven Glieder gegenüber den zwischengespannten Flächen scharf zum Ausdruck. Dabei ist aber eine einheitliche Erscheinung und harmonische Verbindung sowohl des ornamentalen als des figuralen Theils auf's Beste vorgesehen durch geschickte Wiederholung der Farben. Der alte Meister hat sich auf wenige Farben beschränkt, aber bewiesen, dafs mit dieser geringen Anzahl ein mannigfaltiger reicher Farbeneindruck zu erzielen ist durch die geschickte Vertheilung und Wiederholung der Töne des einmal angenommenen Farbenakkordes, harmonisch ausgeglichen, wie eine gute teppichartige Wirkung es sein soll.

Die Restauration wurde mit dem Gerhardt'schen Kaseïnbindemittel ausgeführt, welches sich als ein angenehmes Malmittel bewährte. Da die Temperamischungen aus Ei wie aus Leim grofse Neigung zur Fäulnifs haben, hatte ich dieses von Ant. Richard in Düsseldorf fabrizirte Malmittel zunächst verschiedenen Versuchen unterworfen, z. B. in einem feuchten Keller Malerei auf Wand und Holz probeweise gemacht, welche nach Jahresfrist gleichmäfsig schön geblieben und nicht den geringsten Ansatz von Schimmelbildung gezeigt hatten. Sie widerstehen durch ihre Härte jeder Abwaschung und haben einen leuchtenden Ton. Da der Raum im Hôtel Keuter geheizt wird, durfte dieses Malmittel um so zuversichtlicher gebraucht werden.

Kevelaer. Friedr. Stummel.

Bücherschau.

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio, o. ö. Professor an der Universität Strafsburg und G. von Bezold, Konservator am bayerischen Nationalmuseum in München. I. bis VI. Lieferung. Stuttgart 1884—1894, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung (Mk. 207.—).

Vor 10 Jahren begonnen, hat das grofs angelegte Werk den gröfseren Theil seiner Aufgabe vollendet, obwohl diese ihm unter der Hand erheblich gewachsen ist. Ursprünglich auf 40—45 Bogen Text und auf 400—420 Tafeln berechnet, umfafst es jetzt bereits 46 Textbogen and 445 Tafeln und doch führt der I. Band des Textes, dem ein Bilderatlas von 360 Tafeln in 5 Mappen oder 3 Bänden entspricht, nur bis an die Schwelle der Gothik. Mit dieser fängt erst die VI. Lieferung (IV. Band) an, sich zu befassen und zwar mit ihrer Entstehung und früheren Entwickelung in Frankreich, Belgien, England, ohne dafs aber za den 85 Tafeln mit ihren durch Zahl und Wirkung geradezu bezaubernden Grundrissen, Querschnitten, Längenschnitten, Ansichten, Innenbildern bereits der Kommentar vorläge, der erst mit der nächsten Lieferung ausgegeben werden soll. — Der so über den ersten Anschlag weit hinausreichende Umfang wird ganz gewifs von allen Seiten freudigst begrüfst werden, zumeist von den ausübenden Bankünstlern and berufsmäfsigen Kunstforschern, ohne Zweifel aber auch von Allen, die mit dem Studium der Baukunst, der Grundlage und Voraussetzung aller modernen Kunststudien, aus Neigung sich beschäftigen, zumal insoweit dasselbe die heimischen Denkmäler betrifft, deren Stellung und Bedeutung in der Geschichte der Architektur. Selbst für solche mehr dilettantische Bestrebungen reichen die Kompendien, auf die so lange bei uns, im Unterschiede von den Nachbarländern, namentlich von Frankreich und England, die Literatur sich beschränkt hat, nicht aus, und es ist als ein wahrer Segen zu betrachten, dafs endlich ein umfassendes und systematisches, durchaus gediegenes und gründliches Werk über die kirchliche Baukunst des Abendlandes vorliegt bezw. für die nächsten Jahre als abgeschlossenes Ganzes mit Bestimmtheit zu erwarten ist.

Zu diesem Werke haben in rastloser, konsequenter Arbeit zwei Männer zusammengewirkt, die für den grofsen, eines Einzelnen Kraft übersteigenden Zweck vortrefflich sich ergänzend, in sich vereinigen, was für vollkommenen Erreichung desselben unumgänglich erforderlich ist, den Vollbesitz des praktischen Könnens, über welches nur ein aus der Konstruktion herausgewachsener Baumeister verfügt, aber auch des theoretischen Wissens, welches nur einem planmäfsig gebildeten Gelehrten resp. Kunsthistoriker zu Gebote steht. Wenn dazu auch dieser noch als guter Zeichner, jener als erfahrener Archäologe sich bewährt, dann ist dadurch die Gemeinsamkeit des Forschens und Schaffens um so mehr gewährleistet. Während der Arbeit ist der Eine (Dehio) von der Königsberger an die Strafsburger Universität berufen, der Andere (von Bezold) an die technische Hochschule und das Nationalmuseum in München, vor Kurzem an die Spitze des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

Für diejenigen, denen das Werk noch nicht bekannt, ist, mag zunächst betont werden, dafs der Schwerpunkt in den Abbildungen liegt, die auch ohne Beschreibung und Erklärung dem Beschauer ein eigenes Urtheil ermöglichen sollen. Deswegen ist nicht nur auf deren Reichhaltigkeit, Korrektheit, Zuverlässigkeit der gröfste Werth gelegt, sondern auch, was natürlich mit aufserordentlichen Umständlichkeiten verbunden war, ein einheitlicher Mafsstab für die Grundrisse einerseits, für sämmtliche anderen Aufnahmen (mit Ausnahme der Details) andererseits, streng durchgeführt. Nur ganz zweifellose und erprobte Zeichnungen wurden anderweitig übernommen, zum Theil aus ganz entlegenen Quellen, viele für diesen Zweck von den Herausgebern eigens angefertigt; daher ist schon der äufsere oberflächliche Eindruck ein höchst gefälliger, anregender, belehrender und die wehrlich nicht leichte Gruppirung derselben auf den einzelnen Tafeln hat schon durch ihre übersichtliche, zu Vergleichen einladende Behandlung etwas sehr Bestechendes.

Für das nähere Verständnifs derselben bietet der Text, obwohl er dem gewaltigen Abbildungsmaterial gegenüber viel eher als knapp denn als umfänglich zu bezeichnen ist, eine Fülle von Gesichtspunkten, da er sich nicht auf die Erklärung der Tafeln beschränkt, sondern zu mancherlei Exkursen sich ausdehnt, die sämmtlich auf unbefangener Anschauung und gründlicher Prüfung beruhen, nicht selten mit bisherigen Ansichten den Bruch bezeichnen, oft ganz neue Auffassungen einzuführen suchen, daher stellenweise etwas polemisch gefärbt sind. Manche derselben haben Anerkennung und Zustimmung erfahren, einzelne Widerspruch hervorgerufen, alle aber haben reiche Beachtung gefunden, and die Prüfung wie die Diskussion angeregt. Auch in diesem Sinn hat daher das neue Werk überaus anregend gewirkt, was umsomehr zu Gunsten desselben spricht, als dessen Studium bei der etwas aphoristischen herben Form nicht gerade bequem ist und einen ernsten Sinn erfordert.

Ein ganz kurzer Ueberblick über den Inhalt des I. Bandes, dessen einzelne Kapitel in mehrere Abschnitte zerfallen, wird das Vorhergesagte einigermafsen erläutern bezw. begründen. Das I. Buch behandelt den „christlich-antiken Stil“ und im I. Kap. die „geschichtliche Stellung“, im II. den „Centralbau“, im III. „die Basilika“, im IV. „Aufsenbau, Dekoration und Konstruktion“. — Das II. Buch beschäftigt sich mit dem romanischen Stil und bietet im I. Kap. die „Grundlegung“, behandelt im II., III., IV. Kap. „die flachgedeckte Basilika“ in Deutschland, Italien, Westeurope, im V. Kap. „den Gewölbebau in seinen Grundformen“, im VI. und VII. Kap. „die einschiffigen Säle mit Tonnengewölben“ bezw. „mit Kuppeln“, im VIII. und IX. Kap. „die Hallenkirchen und die Basiliken mit Tonnengewölben“, im X. Kap. „die kreuzgewölbten Basiliken Westeuropas“, im XI. und XII. Kap. den „Gewölbebau in Oberitalien und den Alpenländern“ bezw. „in Deutschland“, im XIII. Kap. „die Kirchen

des Cistercienserordens", im XIV. den „Centralbau", im XV. den „Anfsenbau", im XVf. endlich die „Einzelglieder und Dekoration". — Schon die nackte Anführung dieser allgemeinen Kapitelsüberschriften deuten den überaus reichen Inhalt an, die Fülle des Stoffes, wie seine systematische Behandlung. — Möge das epochemachende Werk bald seinen Abschluſs finden, und immer zahlreicher die Freunde dem Studium der kirchlichen Baukunst gewinnen, namentlich auch in den Reihen des Klerus! Schnütgen.

Die Frauenkirche in München. Kurze Geschichte und Beschreibung dieses Gotteshauses zur Feier des 400jährigen Jubiläums der Einweihung, von Domkapitular Dr. F. A. Specht. München 1894, Braun & Schneider (80 Pf.).

Das recht gefällig ausgestattete Büchlein, (unter dessen das Bauwerk in seiner jetzigen wie in seiner früheren Erscheinung veranschaulichenden Illustrationen der Grundriſs vermiſst wird) bietet einen sehr belehrenden und interessanten Ueberblick über die Entstehung und Entwickelung der Frauenkirche in baulicher und dekorativer Hinsicht. Als Pfarrkirche gebaut, schon vor ihrer Konsekration zur Stiftskirche erhoben, erlangte sie durch die Aufnahme der Gebeine des hl. Benno im Jahre 1580 erhöhte Bedeutung als Wallfahrtskirche, um endlich 1817 Metropolitankirche zu werden. Diesen verschiedenen Rangstufen entsprechend gestaltete sich die innere Ausstattung, die sich natürlich stets im Geiste der fortgeschrittenen Zeit vollzog und leider zumeist auf den Trümmern des Vorhandenen. So haben mit dem spätgothischen Mobiliar allmählich die Barock- und Rokoko-Periode aufgeräumt und mit den Erzeugnissen der letzteren ist die moderne Münchener Gothik nicht schonender umgegangen. Sie beherrscht jetzt das imposante Innere bis in seine zahlreichen Kapellen hinein, reich, zierlich, glanzvoll, ein rühmliches Zeugniſs des Frommsinns und der Opferwilligkeit, auch künstlerischen Strebens, aber hinter den mittelalterlichen Gebilden in Bezug auf Strenge der Formen, Korrektheit der Durchführung, Eingliederung in den alten architektonischen Rahmen weit zurückbleibend. P.

Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen von G. Dehio. Mit 24 Figuren. Stuttgart 1894, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Nachdem in der gothischen Baukunst zuerst die Mystiker einen symbolischen, sodann die Mathematiker einen geometrischen Proportionskanon zu entdecken geglaubt hatten, stellt jetzt der Verfasser in der vorliegenden Studie eine Untersuchung darüber an, ob und in welcher Weise die Figur des gleichseitigen Dreiecks den gothischen Bauproportionen als Norm gedient habe. Er nimmt sie an den Querschnitten, Längenschnitten, Grundrissen der klassischen Pentade der gothischen Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais, Köln vor, zu denen als verwandte Anlage noch Le Mans hinzutritt. Die in den bezüglichen Aufnahmen mit rothen Linien markirten Dreiecke frappiren durch das System, welches aus ihnen spricht, um so mehr, als dieses Eintragungsverfahren ein durchaus nüchternes, vorurtheilsfreies, korrektes ist. Diese schon der Frühgothik bekannte Triangulationsmethode scheint wenigstens in Frankreich und Deutschland das XIIf. Jahrh. beherrscht zu haben, mit dem XIV. Jahrh. aber aufser Gebrauch gekommen zu sein. Für ihr Verschwinden weiſs der Verfasser noch keine durchschlagenden Gründe vorzuführen, während er bei der Antwort auf die Frage nach den Gründen ihrer Einführung in die Bauthätigkeit zu befriedigenden Resultaten gelangt. Aus der Praxis erscheint ihm diese Methode herausgewachsen, einerseits auf ästhetisch-theoretischer, andererseits auf technisch-praktischer Grundlage, und was er in dieser Hinsicht an Kombinationen zusammenbringt, ist sehr geeignet, für das System zu gewinnen und zu weiteren Untersuchungen anzuregen, die leicht zu ganz neuen überraschenden Aufschlüssen führen könnten, nicht so sehr in Bezug auf den Ursprung als auf die Entwickelung der Gothik und die Genesis ihrer hervorragendsten Bauwerke. Für die Anregung, die der Verfasser trotz der sorgfältigsten, mühevollsten Untersuchungen nicht ohne Reserve hat geben wollen, verdient er den wärmsten Dank. H.

Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode von Berthold Riehl, Separat-Abdruck aus den "Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns" II. München und Leipzig 1894, G. Franz'scher Verlag.

Aus der frühromanischen Zeit (aus dem X. und XI. Jahrh.), haben sich in Bayern kleine Metall- und Elfenbeinarbeiten, zumal Reliefs mit ornamentalen, noch mehr mit figürlichen Darstellungen ziemlich zahlreich erhalten, die zum Theil zur Verzierung von Buchdeckeln gedient haben. Diese für die Ursprungs- und Entwickelungsgeschichte der deutschen Plastik hochbedeutsamen Gegenstände werden in der vorliegenden, 28 Seiten umfassenden und durch zwei Abbildungen illustrirten Studie einer eingehenden, sehr interessanten Untersuchung unterzogen, welche dieselben auf bayerische Kunstwerkstätten, namentlich auf Regensburg, als die Centrale, zurückführt. Die früheren Gebilde sind minder selbstständige Schöpfungen, weil sie sich zumeist enge an byzantinische, sowie von der Antike beherrschte Vorbilder anschlieſsen, gehören deswegen auch in formaler Hinsicht einer höheren Rangordnung an, während bei den späteren Erzeugnissen die Form vielfache Einbuſse erlitt durch das Streben nach neuen Gedanken und eigener Gestaltung. Aus diesen Bestrebungen ist die selbstständige deutsche Plastik hervorgegangen, und was daher der Verfasser mit der ihm eigenen scharfen Beobachtungsgabe an den bezüglichen Gebilden im früheren wie im späteren Sinne feststellt, kommt nicht allein der bayerischen Heimath zu gute, wo er jetzt im Vordergrunde der Forschung steht, sondern auch der ganzen deutschen Kunstgeschichte, die gerade in der romanischen Periode besonders von Regensburg und Bamberg aus vielfache Anregung und Förderung, stellenweise eine Art von Direktive erfahren hat. R.

Geschichte des deutschen Volkes von Direktor Dr. Widmann. Mit einem Porträt des Kaisers Wilhelm II. Paderborn 1894, Verlag von Ferd. Schöningh (Mk. 7.60).

Dieses in Bd. VI, Sp. 320 angezeigte Werk hat mit der 19. Lieferung schnell seinen Abschluſs ge-

funden. Es erfüllt, was es versprochen hat, ein „auf der Höhe der wissenschaftlichen Forschung stehendes, von dem lautern Geiste der Wahrheit und glühender Liebe zur tranten Heimath durchzogenes Buch" zu sein. Der christliche Standpunkt verleugnet sich nirgendwo, erscheint vielmehr an den zuständigen Stellen in besonderer Markirung. Die Eintheilung des Stoffes ist eine sehr rationelle, klare, übersichtliche, die Behandlung eine knappe und doch relativ vollständige, da gerade die Fähigkeit, in wenigen Worten zu charakterisiren, ein besonderer Vorzug des Verfassers ist. Dabei ist seine Sprache anregend, seine Ausdrucksweise originell. Die kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte werden in den einzelnen Perioden stark hervorgehoben und auch in den kunsthistorischen Exkursen spricht sich ein feines Verständnifs aus und ein sicheres Taktgefühl. So bewährt sich das ganze, 908 Seiten umfassende handliche Buch als ein ebenso zuverlässiger wie angenehmer Führer durch die Geschichte des deutschen Volkes von dessen Uranfang bis in unsere Tage, für jeden Gebildeten als eine überaus anregende und belehrende Lektüre. B.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben, dargestellt von Anton Weber. Mit 11 Abbildungen. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg 1894, Verlag von Friedr. Pustet (Mk. 1.20).

Dafs dieses in Bd. VI, Sp. 350 warm empfohlene Büchlein so schnell eine neue Auflage erforderte, ist ein Beweis für seine Vortrefflichkeit aber auch für das Interesse, welches dem gröfsten deutschen Maler und allen ihn betreffenden objektiven Untersuchungen entgegengebracht wird. Die 30 Seiten, um welche dasselbe gewonnen hat, sind mehreren Abschnitten zu gute gekommen, namentlich der früher etwas knapp gehaltenen „Charakteristik Dürer's", sowie der von Mehreren angenommenen „ersten italienischen Reise Dürer's" (1494 bis 1495), gegen welche beachtenswerthe Einwendungen vorgebracht werden. Möge die neue Auflage dem deutschen sowie mittelalterlichen Künstler neue Anhänger gewinnen! S.

Spanien in Wort und Bild. Herausgegeben unter Mitwirkung von Erzherzog Ludwig Salvator, Prof. J. Graus, Domkapitular Kirchberger, R. Frhr. von Bibra, Mrs. Will Threlfall. Mit 157 Illustrationen und einer Karte von Spanien. Würzburg 1894. Verlag von Leo Wörl (Mk. 8.—).

Dieses umfängliche, gut geschriebene, reich illustrirte und doch wohlfeile Buch über Spanien darf um so wärmer begrüfst werden, als es bisher an zuverlässigen deutschen Führern gebrach. Diesem Mangel mag es mit zuzuschreiben sein, dafs Deutschland, welches doch immer mehr als das Land der Reisenden sich entfaltet, zu den spanischen Touristen bisher nur einen verhältnifsmäfsig kleinen Beitrag lieferte. Je mehr die Literatur mit den Schönheiten des herrlichen Landes, mit seinen Eigenthümlichkeiten in Vergangenheit und Gegenwart, mit seinen landschaftlichen Reizen, seinem eigenartigen Volkscharakter, seinen merkwürdigen Gebräuchen, seinen wunderbaren Kunstdenkmälern bekannt macht, um so mehr wird die Sehnsucht sich steigern, dieses Alles und noch viel mehr durch persönliche Anschauung kennen zu lernen. — Ebenso zuverlässige wie umfassende Beiträge hierzu liefert das vorliegende Werk, welches in einer längeren Einleitung die allgemeinen Gesichtspunkte vortrefflich hervorhebt und dann den Wanderer durch die einzelnen Provinzen begleitet. Die Naturschilderungen beruhen auf feiner Empfindung, die Beschreibungen des Volkslebens auf scharfer Beobachtung, und gute Textillustrationen kommen überall den Ausführungen zu Hülfe. — Die so glanzvolle Kunstgeschichte Spaniens wird mit grofser Vorliebe behandelt, und der Umstand, dafs Professor Graus in Gras (dessen „Rundreise in Spanien" hier in Bd. V, Sp. 295 als ein vorzüglicher Führer für die Kunstdenkmäler Spaniens empfohlen werden durfte) die Bearbeitung dieses Theiles übernommen hat, verleiht dem Buche einen ganz besonderen Werth. Die phantastischen maurischen Bauten, die grofsartigen gothischen Kirchen, die majestätischen Renaissance-Bauwerke erfahren eine eingehende Würdigung, an der auch die andern Kunstzweige theilnehmen, dem Verständnisse durch tadellose, zum Theil von Graus selbst aufgenommene Abbildungen um so näher gebracht. So vereinigt sich Alles, um dem neuen Prachtwerke eine sympathische Aufnahme zu sichern. G.

Die St. Cyrinkuskirche zu Duderstadt. Festschrift zur V. Säkularfeier der Grundsteinlegung von Dr. R. Engelhard. Mit 8 Lichtdrucken und 3 Textillustrationen. Hildesheim 1894, Verlag von A. Lax.

Seinen mehrjährigen Aufenthalt im Eichsfelde (als Gymnasial-Oberlehrer in Duderstadt) hat der Verfasser zu kunstgeschichtlichen Forschungen so erfolgreich wie eifrig benutzt, und zu den frühern Veröffentlichungen tritt die neueste als besonders beachtenswerthe Arbeit hinzu. Sie giebt sich auch durch ihre in jeder Hinsicht elegante Ausstattung als Festschrift zu erkennen, und zieht in die Beschreibung der Kirche von Duderstadt, die als grofse dreischiffige Hallenkirche aus dem Schlusse des XIV. Jahrh. mit ihren mancherlei alten Einrichtungsgegenständen schon in hervorragendem Maafse Beachtung verdient, noch nun näheren und entfernteren Kreisen so mancherlei Untersuchungen und Mittheilungen hinein, dafs sie als eine sehr wesentliche Bereicherung des Kunstdenkmälerschutzes im Eichsfelde dankbar zu begrüfsen ist. — Nach einem kurzen Ueberblick über die Entwickelung der Gothik im südlichen Theile Niedersachsens behandelt der Verfasser die Cyrinkuskirche in Bezug auf ihre Geschichte, um dann zunächst ihr imposantes Aeufseres zu beschreiben, namentlich das merkwürdige Westportal, sodann das Innere, in erster Linie den spätgothischen Flügelaltar, dessen neuere Restauration schon die Abbildung leicht erkennen läfst. Dafs er im Eichsfelde nicht vereinzelt dasteht, beweist das volle Dutzend gothischer Flügelaltäre, welches der Verfasser in diesem Bereiche aufzählt und beschreibt. Auch an mittelalterlichem Metallgeräth fehlt es in Duderstadt nicht, und von dem bis nahe an die Ursprungszeit der Kirche heranreichenden Reliquienkreuze scheint auch die Einfassung ursprünglich zu sein, der Fufs nicht neu, sondern aus der Barockzeit. Was der Verfasser dann noch in systematischer Zusammenstellung über die zahlreichen Glocken des Eichsfeldes, sowie über dessen mittelalterliche Künstler und Werkmeister mittheilt, sind sehr dankenswerthe Beigaben. D.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die eherne Fünte von St. Marien in Rostock. Mit Lichtdruck (Tafel V). Von FR. SCHLIE 129
Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894. Mit 2 Abbildungen. Von E. v. CZIHAK 135
Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh. Mit Abbildung. Von FR. STUMMEL 149

II. BÜCHERSCHAU: G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I.—VI. Lieferung. Von Schnütgen 155
F. A. Specht, Die Frauenkirche in München. Von P. . . 157
G. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Von H. 157
B. Riehl, Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode. Von R. 158
Widmann, Geschichte des deutschen Volkes. Von B. . . 158
A. Weber, Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken, Glauben. II. Aufl. Von S. 159
Spanien in Wort und Bild. Von G. 159
R. Engelhard, Die St. Cyriakuskirche zu Duderstadt. Von D. 160

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. August 1894.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 6

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Weihbischof KARL SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Gesticktes Antipendium im Kölner Dom.

Abhandlungen.

Gesticktes Antipendium im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Taf. VI).

Bilder des Stammbaums Christi sind schon seit dem XII. Jahrh. in Uebung und begegnen sehr häufig in der spätgothischen Periode. Die dekorative Behandlung, für welche er sich besonders eignet, empfahl ihn auch für den Schmuck der Antipendien, für den, gerade bei der Technik der Stickerei, die Rankenzüge ein sehr dankbares Motiv bieten, indem sie zugleich die harmonische Ausgleichung von Grund und Zeichnung wesentlich erleichtern.

Dafs das vorliegende Frontale diesen Vorzug hat, zeigt schon die beigegebene Abbildung. Es hat eine Breite von $288^1/_2$ *cm*, eine Höhe von $88^1/_2$ *cm*, von denen $14^1/_2$ *cm* durch die Borte eingenommen sind. Zunächst besticht die geschickte Art, mit der die Ranken über die Fläche vertheilt, zwischen ihnen die liegende Figur des Stammvaters Jesse und das strahlenkranzumgebene Brustbild der Gottesmutter ausgespart sind. Die Durchschlingung der Verästelungen, die Hineinkomponirung der zehn aus mächtigen Blüthenkelchen herauswachsenden Königs-Brustbilder in die einzelnen Medaillons, die Ausfüllung der dabei leergebliebenen Parthieen durch sich abzweigende Blumen und Ranken, die Kühnheit und Mannigfaltigkeit, mit der die einzelnen Spruchbänder (mit den Namen des betreffenden Königs) geworfen sind, beruhen auf feiner malerischer Empfindung, die in der Farbengebung ihren Höhepunkt erreicht. Den Grund bildet nämlich schwere rothe Atlasseide, auf welche in starken Goldfäden die Ranken aufgenäht sind, wie sämmtliche von diesen ausgehende Zweiglein. Die an diesen befestigten Blumen und Blätter aber sind, wie alle anderen figürlichen und ornamentalen Theile, auf Leinen gestickt und zumeist mit Konturen aufgeklebt. Hierbei sind die verschiedensten Techniken zur Verwendung gekommen, namentlich die so glänzende Lasurtechnik, in der alle Gewänder ausgeführt sind und zum gröfseren Theile auch die Blüthenkelche. Um an diesen Blätter und Kapseln voneinander zu scheiden, überhaupt die Verschiedenheit der Farben- wie Reliefwirkung zu steigern, sind einzelne Parthieen in Flockseide ausgeführt mit überspanntem Netzwerk. Der Effekt der flatternden Spruchbänder wird durch den Silberglanz der Kördelchen, aus denen sie gebildet sind, noch erhöht und die flachreliefirten Karnationstheile, die ursprünglich alle durch Plattstich gewonnen waren, kommen noch jetzt zur Geltung, obgleich sie arg abgegriffen sind. Die Attribute und Schmuksachen (Kronen, Ketten u. s. w.), sind, durch dicke Goldfäden gebildet, von so feierlicher wie reicher Wirkung.

Die bekrönende Borte zeigt abwechselnd Bäumchen und Rosetten als Ornament, die Verkündigung, Abendmahlsfeier, Auferstehung, Pfingstfeier und Krönung Mariens als Darstellungen. Die Ornamente sind ausschliefslich auf dem Webstuhl hergestellt, die architektonischen Einfassungen durch aufgenähte Goldkördelchen, die Figuren durch in den Goldgrund eingestickte farbige Stilstichkonturen oder Plattstichfüllungen, letztere namentlich für die Untergewänder, Futterumschläge und Karnationstheile. In diesem Reichthum erscheint dieser Streifen als einer der letzten Ausläufer der sogen. „Kölnischen Borten", die, in dieser Verbindung von Weberei und Stickerei, in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. auftauchen, bald eine hohe Vollendung erreichen und um die Mitte des XVI. Jahrh. wieder verschwinden. — Aus dieser Zeit stammt auch diese Borte, wie das ganze Antipendium ein glänzendes Erzeugnifs der kölnischen Stickkunst aus dem Beginn der Renaissance. Schnütgen.

Ein kleiner Beitrag zur Nothkirchenfrage.

Mit Abbildungen.

Der verehrte Herausgeber dieser Zeitschrift hat schon vor längerer Zeit diese Frage angeschnitten. Bedeutende Männer haben seinem Rufe Folge geleistet und ihm ihre Erfahrungen und Ideeo zur Verfügung gestellt. Zuerst der vielseitige, vielgewandte, mit Wort und Zeichenstift gleich fertige Wiethase (Bd. II, Sp. 373 ff.), dann der in mehrfacher Beziehung noch nicht übertroffene Veteran der mittelalterlichen Bauweise, Vincenz Statz, der Erbauer des Linzer Domes, (Bd. V, Sp. 165 ff.). Beide haben schätzenswerthe Beiträge geliefert. Nuo aber scheint ein mehr allgemeiner Artikel erwünscht; eine gründliche, allseitige Behandlung und Beleuchtung der Nothkirchenfrage.

Es wären da die verschiedensten Verhältnisse zu berücksichtigen und entsprechende Lösungen anzugeben: Sich ausbreitende Städte, pilzartig wachsende Fabrikorte, verzwickte Raum- und heikele Baupolizeifragen, Feuergefährlichkeit, Stabilität, Schutz gegen Frost und Hitze, praktische Einrichtung, spätere Benutznng des Lokals oder Materials. Das Alles und noch viel mehr fängt an, vor unseren Augen und in nnserem Hirn durcheinander, hintereinander sich umzudrehen, kaleidoskopartig!

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?“ „Graf verzeiht, wenn ich verzichte!“

Sollte es nicht am gerathensten sein, einen schönen Katheder aufzustellen und einen gelehrten Professor darauf zu setzen, welcher, anfangend bei Adam und Eva und beim jüngsten Gericht aufhörend, alle dazwischeo liegeoden Möglichkeiten in's Auge fafst und historisch, theologisch, praktisch, theoretisch, idealistisch, realistisch, objektiv, subjektiv bearbeitet? Wenn auch eine solche allgemeine, gründliche Abhandlung die Caprice vieler Wörterbücher an sich haben sollte, worin alle Wörter und Wörtchen verzeichnet stehen, nur dasjenige nicht, welches man gerade sucht — oder die Eigenschaft unserer scharfsinnigen Gesetze, die immer auf alle Fälle passen, nur nicht auf den vorliegenden; was thut's, man hätte doch ein gelehrtes, respekteinflöfsendes Werk über den Gegenstaod nnd könnte es getrost nach Hause tragen.

Wir praktischen Architekten, gewohnt den konkretesten Aufgaben gegenüberzustehen, unsere Gedanken und Entwürfe nächstliegenden, ganz bestimmten Lebensbedürfnissen anzupassen, ich möchte sagen, wie die Leibschneider auf Maafs zu arbeiten, wir werden gut thun, einer solchen ungewohnten Aufgabe gegenüber unser Ungeschick in aller Demuth und Bescheidenheit zu erkennen. Freilich wir brauchen uns nicht ganz ablehnend zu verhalten; wir können unsere Gedanken, unser Gedächtnifs und unsere Mappen durchstöbern, Erfahrungen und Erlebnisse auf diesem Gebiet Revue passiren lassen; wir können das eine oder andere uns passend Erscheinende bereitwilligst zur Verfügung stellen — wir werden eben wieder den Spuren unserer verehrten Vorgänger folgen müssen, indem wir Beiträge — nur Beiträge liefern. In der Hoffoung, dafs der vierte, fünfte, sechste etc. bald folgen wird, stelle ich mich zunächst dem Leser als dritter im Bunde vor, wenn auch nur mit einer winzigen Gabe. *„Wie geeft, wat hy heeft, is waard, dat hy leeft!“* sagt ein holländisches Sprichwort.

Wohl habe ich viele Nothkirchen errichtet — aber keine in die zu behandelnde Kategorie gehörende — keine für längere Dauer und spätere anderweitige Verwendung bestimmte. — Sie hatten nur den Zweck, die Gemeinde während der Zeit des Neubaues zu beherbergen. — Es waren gemüthliche oder ungemüthliche Bretterbuden, notdürftig eingerichtete Bauernscheunen, Tabaksmagazine in spe, miethweise der Gemeinde überlassen, Kunstwerke aus allen möglichen Gebäuderesten zusammengesetzt, im Preise schwankend zwischen 250 und 7000 Gulden.

Aber klein oder grofs, ärmlich oder behäbig, roh oder elegant, meine Nothkirchen sind mir immer lieb gewesen. — Was aus Brettern und Pfosten eilig zusammengesetzt wird, regt die Phantasie an; es bezeichnet ein Uebergangsstadium; der alltägliche Schlendrian wird unterbrochen, die Morgenröthe einer schöneren Zukunft scheint aufzusteigen. Ich habe Kinder gekanot, die sich am behaglichsten fühlten, wenn umgezogen wurde — zwischen aufgerollten Teppichen, eingeoummelten Stühlen und Tischen, Koffern und Kisten von jeder Façon — ein neues Leben beginnt. Enttäuschuogen werden nicht ausbleiben, aber der Mensch, namentlich der Kunstmensch, hat etwas Zigeunerhaftes an sich; mit eigenem Interesse sieht er die

Kirmesbuden entstehen, halb bedauernd, halb beneidend ihre vagirenden Besitzer; er schaut den Kranichen nach, die über Wälder, über Seen der Heimath zustreben; er möchte ziehen von Ort zu Ort, bis er die Stätte des Friedens gefunden; und einmal soll er ja für ganz ausziehen aus den Baracken der Zeit, aus der lose gefügten Erdenwohnung in den königlichen Palast, den ragenden Dom der Ewigkeit.

Und nun das Innere: Welche überraschende Beleuchtungseffekte; die Ständer mit ihren Verbindungsbalken, Streben nnd Kopfbändern, das sichtbare Gespärre im bizarren Durcheinander, die verschiedenartigen zusammengeliehenen Fenster, die niedrige Orgelbühne, der Chor mit den seitlichen Sakristeien, die so gut als es geht arrangirten vorhandenen und provisorischen Bänke, die improvisirten Möbel und Dekorationen, das Alles wirkt zusammen, eine holdnaive Gemüthlichkeit hervorzubringen, einen Gesammteffekt, den künstlerische und materielle Anstrengungen moderner Genies und Geldprotzen ihren Prachtbauten nicht zu verleihen vermögen. — Wenn die ewige Lampe brennt, die Gemeinde versammelt ist, Gesang erschallt, sonnendurchleuchtete Weihrauchwolken emporsteigen, dann fühlen wir uns auch in der Nothkirche ganz zu Hause, und es kommt uns zum Bewufstsein, wo das Leben und Wesen der Kirche, wenn auch in ärmster Hülle, zu finden ist: im hl. Sakrament und der darum versammelten Gemeinde; Was ist ein verlassener Dom? Taucht nun bei diesem andachts- und gemüthvollen Zusammensein das Bild der im Bau begriffenen neuen Kirche vor uns auf, so wird uns nicht ganz geheuer zu Muthe. Sie mag schön werden, geräumig, bequem, würdig — aber was wird uns da Alles fehlen; jetzt im Uebergangsstadium nehmen wir gerne vorlieb. — Aber ach, solch eine neue Kirche mit der Kalkluft, den feuchten, erkältenden Mauern, der öden Leere, dem Fremden, Unhistorischen; da wird's der Gemeinde gehen, wie dem Einzelmenschen mit neuen Kleidern oder Stiefeln; sie müssen sich an seine Glieder allmählich anpassen, damit er sich wohl darin befinde; so mufs die Gemeinde in die neue Kirche sich einleben und einwohnen und endlich damit verwachsen. — Deshalb nur keine fieberhafte Eile, um von der Nothkirche heraus und in den Neubau hineinzukommen und auch eine nochmalige Ueberwinterung nicht gescheut; es mögen einige Unzuträglichkeiten sich ergeben, aber ich denke, im Ganzen wird weniger Leid zu erdulden sein, als in eben fertiggestelltem, kalte Fieberschauer erregendem Mauerwerk.

Jawohl! eine Nothkirchenphantasie oder -Elegie ist mir da aus der Feder geflossen; zu so was kommt der Mensch, wenn er der gestellten Aufgabe nicht recht gewachsen ist — da gibt's einen dürftigen Braten und lange Saucen — nun der Drucker möge sie weglassen oder der Leser sie überschlagen! Was aber das Schlimmste ist, mit alledem sind wir der Sache nicht näher auf den Leib gerückt, denn es handelt sich eben nicht um die geschilderte Nothkirchenspecies, sondern um solche Gebäulichkeiten, die für eine Reihe von Jahren einer entstehenden Gemeinde als vorläufige Unterkunft und später zu anderen Zwecken dienen sollen, und gerade diese finden sich leider nicht im Buche meiner Erinnerungen oder Erfahrungen.

Aber halt, ich habe oft für wenig Geld Viel leisten müssen, das Unmögliche möglich machen, grofse Räume herstellen mit wenigem, billigstem Material — mir fällt ein Exempelchen ein aus meiner Klosterkapellenpraxis. Eines Tages hatte ich das Vergnügen, den Vorstand eines Schwesternhauses in Leiden bei mir zu sehen. Mit was Allem die guten Schwestern sich verdienstlich machen, weifs ich nicht mehr genau — sie haben bedeutende Schulen, verpflegen Waisenkinder, vielleicht auch alte Männer und Frauen — sie verfügen über einen ausgedehnten Komplex alter Häuser und neuer Lokale, die einen schönen Garten umgeben; im Allgemeinen können sie sich regen und bewegen — nur die Hauskapelle genügt bei Weitem nicht den Bedürfnissen — allerdings ein geräumiges Zimmer, aber Altar, Kommunionbank, Beichtstuhl etc. beanspruchen bekanntlich weit mehr des Raumes als gewöhnliche Möbelstücke — wo soll da das anwachsende grofse und kleine Personal schliefslich noch unterkommen? Geholfen mufs werden. Aber wie? Raum? Raum wäre schon da, aber . . . . Ich verstehe, das schnöde Metall, das zum Kriegführen und zum Bauen unbedingt nöthig ist, scheint auch bei Ihnen nicht im Ueberflufs vorhanden zu sein! Zustimmende bedenkliche Mienen — höchste Leistungsfähigkeit: 3000 Gulden. — Wir hatten uns die Sache so und so gedacht. — Wissen Sie was, ich komme nächste Woche herüber. — Wollten Sie so freundlich sein? Gewifs; woll'n uns den Kasus an Ort und Stelle zusammen überlegen.

Wir sind in Leiden; nun müssen wir die Zeichnung zur Hand nehmen. Der jetzt als Sakriatei dienende Raum plus dem davon abgenommenen Verbindungsgang war als Kapelle eingerichtet — und die Idee der Herren vom Vorstand, des Rektors und der ehrwürdigen Mutter war folgende: Durch einen Anbau in den Hof hinaus (welcher jetzt durch die neue Kapelle zum grofsen Theil eingenommen ist) sollte dem Erweiterungsbedürfnifs abgeholfen und zugleich eine mehr würdige Stätte für Altar und Tabernakel hergestellt werden.

Aber bitte Sich die Sache etwas näher auszudenken; das Gebäude ist zweistöckig; hier unten haben wir nicht mehr, wie gewöhnliche anständige Zimmerhöhe; können Sie die oberen Lokalitäten füglich entbehren? — Sie wissen, so lautete die Antwort, in derartigen Häusern ist immer Mangel an Raum, und gerade die Zimmer hier oben, Sie werden begreifen . . . Vollkommen! aber was käme denn bei unsern Bestrebungen heraus — Ein merkwürdiges und dem Auge kaum wohlgefälliges Amphibium, mit hobem Haupt und Rücken und niederem gedrückten Hintertheil; denn für den Anbau würde doch von selber eine gröfsere Höhe sich ergeben, auch ist es ohne Zweifel Ihr Wunsch, dafs derselbe kirchlichen Charakter erhalte — Summa: Ihre Kapelle wird sein halb hoch, halb niedrig, halb Zimmer, halb Kirchenchor, halb hell, halb dunkel — und was das Schlimmste ist, das Alles ist kein provisorischer Zustand — die Herstellung eines vernünftigen Ganzen bleibt für alle Zukunft ausgeschlossen. Aufserdem werden die oberen Räume, auch wenn wir die Sache noch so schlau einrichten, docb durch den höher emporragenden Vorbau an Licht und Luft verkürzt — ich kann mich für diese Lösung der Aufgabe keineswegs begeistern!

Sie haben in allen Theilen recht und manche der genannten Schwierigkeiten haben wir uns schon vor Augen gehalten, aber welche andere Gestaltung wäre möglich? Raum haben wir nöthig wie Brod und an Geld nur 3000 Gulden!

Hm! treten wir mal hinaus in Hof und Garten und beschauen uns die Gelegenheit von vorn, hinten und von beiden Seiten. Wozu braucben Sie denn diesen sogenannten Hofraum? — Den benutzen wir eigentlich garnicht. — Da hätten aie ja den geeignetsten Platz für eine geräumige selbstständige Kapelle. — Treten wir ihn der Länge und Breite nacb ab! Prächtig!

Machen sie uns den Mund nicht wässerig, zaubern Sie uns nicbt unerreichbare Ideale vor die Seele; ja wenn das möglich wäre; ein geräumiges, selbstständiges und stilvolles Ganzes!

Halt! lassen Sie der Einbildungskraft nicht zu weit die Zügel schiefsen. Sie dürfen sich keinen salomonischen Tempelbau vorstellen — höchst einfach, höchst sparsam, höchst anspruchslos — müfste die Baudevise lauten.

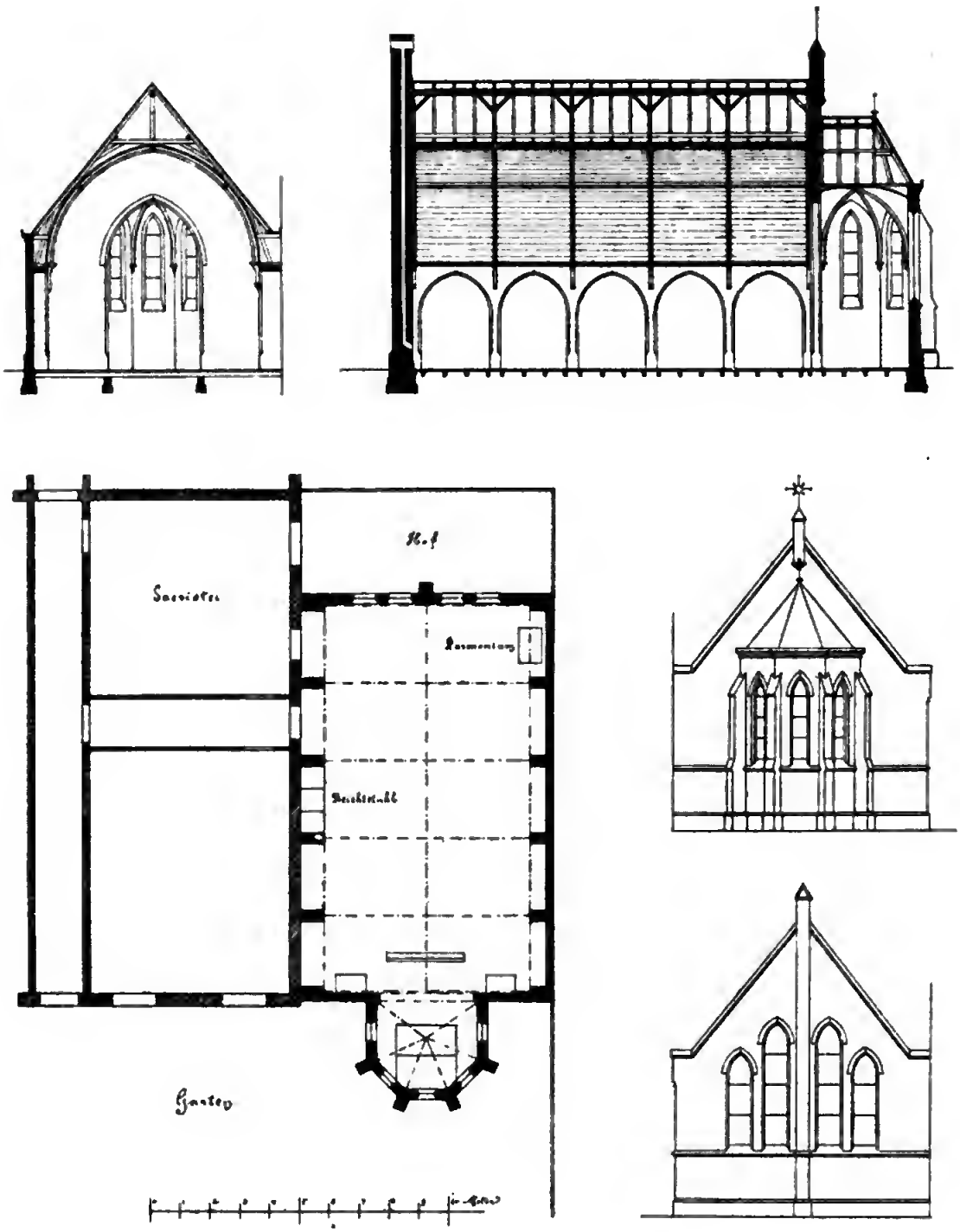
Und aelbst mit dieser Devise wäre für 3000 Gulden noch nichts derartiges auszurichten.

Nein; aber vielleicht mit 4000. — Haben Sie gar nicbts mehr im Hinterhalt, keine geheimen Hülfsquellen, keine leisen Hoffnungen und Zukunftsabnungen — tauchen keine freundlichen Gestalten mit liebevollen Gesichtern und spendefrohen Händen vor Ihnen auf?

Da rötheten aich die Wangen der Herren in Begeisterung; wenn eine solche Möglichkeit vorliegt, so mufs das Aeufserste versucht werden, Sie würdige Mutter, Sie Herr Rektor, wir Alle wollen uns bestreben, das Fehlende zusammenzubringen!

Zu Hause angekommen wurde ich wohl, wie die alten Deutschen sich in derartigen Fällen auszudrücken pflegten, ein wenig „hinterdenklich" — ein Gebäude von kirchlichem Charakter, von ungefähr 130 *qm* Flächeninhalt für 4000 Gulden. Man will den Leuten ja gern behülflich und gefällig sein. Dabei hüte ich mich zwar im Allgemeinen, mehr zu versprechen, als ich zu halten vermag, und als ich die mindestens erforderliche Bausumme nannte, hatte ich natürlich schon einigermafsen eine Vorstellung, wie das Ding anzugreifen wäre. — Aber doch!

Für den Laienraum natürlich hölzernes Tonnengewölbe, die Mauern dünn und ja nicht zu hoch — innere Strebepfeiler durch Spitzbogen verbunden. — Sie bringen dem Ganzen Halt und Festigkeit, nehmen die Bohlenbögen auf und gewähren so die Möglichkeit, dem Dach eine geringere Steigung zu geben, was vortheilhafter ist und besser für die Eindeckung mit Pfannen, die wir im Auge haben. Zugleich werden diese Pfeiler mit ihren Bögen zur Belebung des Innern dienen. — Auf seitliche Fenster müssen wir verzichten — an der Gebäudeseite nothgedrungen — an der anderen Seite befindet aich eine Stiege, deren jugendliche Bewohner von der würdigen Mutter gerühmt werden, weniger ihrer christlichen Tugenden als des aufserordentlichen Geschickes



Entwurf zu einer Nothkirche von Alfred Tepe.

wegen, womit sie Wurfgeschosse aller Art zu schleudern verstehen. Also auch dort am liebsten völliger Abschluſs — nun, der Billigkeit kommt's zu Gute, das Ganze kann um so niedriger bleiben. Aber die Beleuchtung? — Bei derartigen Holzkonstruktionen bieten, wie in so vielen alten holländischen Kirchen zu beobachten, die Giebel Gelegenheit, mächtige reichliche Lichtquellen zu eröffnen — es läſst sich das auf verschiedenste Weise einrichten; weil wir aus Sparsamkeitsrücksichten die Giebelmauer nicht zu dick anlegen wollen, vermeiden wir groſse Fenster mit Pfosten und Maaſswerk, die immer ein schwereres Gemäuer erfordern — wir ordnen, dem Verlauf des Gewölbes entsprechend, vier ziemlich breite Einzelfenster an, und da Heizgelegenheit vorzusehen ist und dem holländischen Klima mit seiner Feuchtigkeit und Ruckwinden gegenüber die Rauchschlote sich oft störrisch und launenhaft erweisen, disponiren wir den Kamin in der Giebelmitte, wodurch er so grad und hoch wie möglich sich entwickeln kann. — Für den Altar wird an der gegenüberliegenden Giebelseite ein polygones Chörchen angebaut; etwas höhere Mauer, ein Steingewölbe und fünf Spitzbogenfenster stellen sich daran von selber ein und bringen die Kirchlichkeit des Ganzen besser zur Geltung. — Ein Beichtstuhl findet Platz zwischen den Strebepfeilern. Auf eine Orgelbühne verzichten wir, der Kosten und der geringen Mauerhöhe wegen — auch um die Lichtwirkung nicht zu beeinträchtigen. Wir reserviren für die Musik die linke hintere Ecke und stellen wieder zwischen den Pfeilern ein Harmonium auf. Der Giebelraum rechts und links von der Altarnische soll naturgemäſs mit Statuen geschmückt werden und eignet sich sehr zur Dekoration bei März-, Mai- oder Juniandachten. Eine kleine Kommunionbank wird ein wenig vor dem Chorbau anzubringen sein. Eine Sakristei brauchen wir nicht, indem die bisherige Kapelle als solche eingerichtet werden kann; ein Verbindungsgang muſs natürlich davon abgenommen werden.

Die Konstruktion des Holzgewölbes und des Daches, sowie die Disposition und Einrichtung des Mauerwerks ist aus der Zeichnung ohne Mühe zu ersehen.

Der Gemüthlichkeit, der Wärme, der Einfachheit wegen wird einem hölzernen Fuſsboden aus schmalen Bohlen der Vorzug gegeben. Das groſse Dach ist mit Dachziegeln, das Chörchen mit Schiefer einzudecken.

Der Kostenanschlag wird unter die Hände genommen, scharf jeder Posten ausgerechnet und zuletzt mit bedenklich erwartungsvoller Miene das Ganze summirt — siehe da! viertausend zweihundert Gulden; doch so weit nicht fehlgeschossen!

Der Plan gefällt, die Rechnung stimmt, der Unternehmer findet sich, das Gebäude wächst und bald halten die guten Schwestern seelenvergnügt ihren Einzug in die neue Kapelle.

So lautet die Geschichte; nun aber Fabula docet — ja was? Daſs man mit wenigen Mitteln umfassende Räume herstellen kann, bei denen der provisorische Charakter nicht so sehr in's Auge fällt; daſs für Gemeinden, die später der Schulen, der Versammlungssäle für Gesellen- oder Arbeitervereine bedürfen könnten, eine derartige Konstruktion nicht ungeeignet erscheinen dürfte; daſs bei beschränktem eingeschlossenen Bauterrain und mäſsigen Dimensionen des gewünschten Lokals ohne seitliche Beleuchtung sehr gut auszukommen ist.

Natürlich muſs das Gebotene nicht zu buchstäblich genommen werden; Länge und Breite sind bedeutender Ausdehnung fähig — bei etwas gesteigerter Mauerhöhe lassen sich in den Seitenwänden Fenster anbringen; der Chor kann viereckig gehalten, gleichfalls in Holz gewölbt und durch ein groſses Fenster nebst zwei kleineren beleuchtet werden — bei erweiterten Dimensionen findet sich auch für eine breite Orgelbühne die nöthige Höhe. — Eingänge und Sakristei richten sich natürlich nach Umständen und Bedürfnissen.

Keine Nothkirche also, aber vielleicht für diesen oder jenen Fall ein Nothkirchenmotiv meine ich hiermit geboten und so in Anbetracht der Umstände meiner Pflicht und Schuldigkeit genügt zu haben. Vivat sequens![1])

Driebergen. Alfred Tepe.

[1]) [Die sequentes — hoffentlich werden ihrer bei der Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache noch manche sein, in nicht so langen Zwischenräumen wie bisher — werden gewiſs auch nicht unberücksichtigt lassen, daſs bei der Nothkirche, zumal wenn sie ausschliefslich nur diesem Zwecke dienen, später keine anderen Aufgaben mehr erfüllen soll, auf die Wohlfeilheit Alles ankommt und ein Preis von 30000 Mark und mehr, wie er in den letzten Jahren mehrfach aufgeboten wurde, viel zu hoch erscheint.] D. H.

Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar.

Mit Abbildung.

Nachdem man in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. die Marienkirche in Wismar vergrößert und in basilikalischer Form fertiggestellt hatte, zu gleichem Ende 1381 bezüglich St. Nicolai's einleitende Schritte geschehen waren, wollte auch die Gemeinde der dritten Pfarrkirche, St. Jürgens, nicht zurückbleiben und wurde im Jahre 1404 der Neubau mit der Fundamentirung des Thurmes begonnen. Dieser erhielt Abseiten, welche von den Seitenschiffen der Kirche, also von Osten her, ihren Zugang haben und deren jedes mit zwei Kreuzgewölben bedeckt ist. Die südliche Abseite wurde 1448 von den Vorstehern an das Amt (die Zunft) der Wollenweber verkauft, wobei letzteres die Verpflichtung übernahm, die Kapelle in baulichem Stande zu erhalten. Nun aber kam das ehemals blühende Gewerk im Laufe des XVI. Jahrh. so herunter, dafs die Armuth seiner Mitglieder sprichwörtlich wurde und diese aufser Stande kamen, jener Verpflichtung, insbesondere der Erhaltung der drei grofsen Fenster (eins westwärts, zwei südlich) nachzukommen, in Folge dessen das Amt 1644 auf sein Recht an der Kapelle verzichtete, die von den Vorstehern dann, sicher noch vor 1700, als Materialienraum benutzt worden ist. Wie die ganze Kirche war auch die Kapelle seitdem getüncht worden. Unter der Tünche war an der Thurmwand in der östlichen Travée der Kapelle 1,90 *m* über dem Fufsboden ein Rechteck von 1,95 *m* Breite und fast ebenso hoch unter der Tünche sich markirend und ohne dafs wie auf der übrigen Wand Fugen zu bemerken waren, sichtbar. Es lag nahe, unter der Tünche Malerei oder eine Inschrift auf dieser Fläche zu vermuthen, und diese Vermuthung bestätigte sich, nachdem, wegen Dünnheit der Tünchschicht mit grofser Mühe, die Fläche blofsgelegt war. Es zeigte sich nämlich auf dem Putzgrunde vor einem mit vier kleinen Fenstern versehenen Raume, dessen Decke mehrere Reihen von ineinander geschobenen rothbraunen und spangrünen Dreiecken bilden, während die Wände und der Boden des Gemaches ungefärbt geblieben sind, unter einem sehr mageren Gehänge von Flachbogen eine Gruppe von Figuren. In der Mitte steht eine Muttergottes mit dem Christkinde auf dem rechten Arme, in der Linken einen Palmzweig haltend, angethan mit einem grauen Gewande, das mit Rothbraun konturirt ist, und einem schwarz konturirten okergelben Mantel, welcher etwas blasser gelb aufschlägt, in braunrothen Schuhen; das Christkind in braunrothem Kleide erhebt die linke Hand und streckt die rechte vor. Während Maria etwas weniger nach links hin gewendet, doch auch ihre Aufmerksamkeit auf das heilige Kind richtet, ist dies völlig links gewendet, von woher ihm eine gekrönte Heilige in okergelbem Gewande mit grauem und zwar wiederum braunroth konturirtem, hell spangrün aufschlagendem Mantel, welche in der Linken einen Palmzweig, an dem eine Rose befestigt ist, trägt, ein Körbchen darbietend sich naht. Der Inhalt des letzteren ist zwar nicht zu erkennen, aber jedenfalls als Rosen und Aepfel anzusprechen, da es nicht zweifelhaft ist, dafs diese Heilige St. Dorothea sein soll. An der rechten Seite der Madonna steht etwas zurück eine andere gekrönte Heilige in braunrothem Gewande, mit einem spangrünen, gelb aufschlagenden Mantel, welche gleichfalls einen Palmzweig, und zwar in der Rechten trägt, und in der Linken einen Kelch mit einer Hostie darüber; es ist also die hl. Barbara.

Schatten und Licht sind nicht angegeben und eine Modellirung durch Stricheln ist nur an ein paar kleinen und untergeordneten Stellen unternommen. Gesichter und Hände fanden sich nur in Farbe angelegt, sind aber zweifellos nie ausgeführt gewesen. Da somit die Hauptsache im Grunde fehlt, so habe ich lange Bedenken getragen, das Bild zu veröffentlichen. Wenn ich mich trotz jenes Mangels zur Mittheilung des Bildes entschlossen habe, so geschah dies theils in der Erwägung, dafs von alter Malerei im deutschen Norden, wenn man von Lübeck absieht, sehr wenig bekannt ist und von Wandgemälden, als deren Urheber doch einheimische Maler anzunehmen sind, noch weniger und am wenigsten aus dem XV. Jahrh., dem unser Bild ja zweifellos angehört, theils aber auch in der Meinung, dafs dasselbe auch trotz der mangelnden Vollendung der Mittheilung werth sei, denn es scheint mir, dafs das, was das Bild schildern soll, nicht einfacher, würdiger und verständlicher ausgedrückt werden könne.

Gélis-Didot und Laffillée sagen in ihrem schönen Werke über die dekorative Malerei in Frankreich vom XI. bis XVI. Jahrh. (zu T. 46), die Sitte, Wandgemälde in den Kirchen anzubringen, habe in eben dem Maafse zugenommen, wie man davon abliefs dekorative Malerei in

ausgedehnter Weise anzuwenden, und dafs man jene bisweilen über Altären, die sich an eine Wand lehnten, ausgeführt habe, statt dieselben mit einem Retable aus Holz oder Stein zu versehen, in welchem Falle die Bilder in der Weise eines solchen disponirt worden seien. Nun könnte man freilich auf Grund der Höhe über dem Fufsboden, in welcher unser Bild sich befindet, annehmen, dafs auch dieses die Stelle einer Altartafel habe vertreten sollen, aber das ist doch bedenklich, da einerseits der Altar dann gegen Norden situirt gewesen sein müfste, andererseits das Bild weder einen Vorgang aus den Evangelien darstellt, noch, wie es doch sonst regelmäfsig auf den Altarschreinen der Fall ist, einzelne heilige Personen selbstständig und ohne Beziehung aufeinander, vielmehr eine einheitliche Gruppe, die hl. Dorothea dem Christkinde auf dem Arme seiner heiligen Mutter ihr Körbchen darbietend und die hl. Barbara mit Kelch und Hostie zuwartend. Man wird das Bild ansehen müssen als eine Gegenüberstellung der heiteren Kindheit des Gottessohnes und des bittern Leidens, welches ihn erwartete,

also als eine Allegorie. Dafs aber solche in jener Zeit auf Altarbildern dargestellt wurden, ist ein äufserst seltener, wenn schon nicht unerhörter Fall, wie z. B. die Mühlenhilder beweisen, oder die Darstellungen der Trinität, im zweifelhaften Falle aber nicht wohl anzunehmen.

Allegorien sind zunächst immer Erfindungen eines Einzelnen, werden aber, wenn sie Beifall finden, Gemeingut, und so scheint es auch mit der hier ausgeführten, wenn auch in beschränktem Grade, der Fall gewesen zu sein, denn in den Sammlungen des Germanischen Museums (Kupferstiche des XV. Jahrh., Katalog von Lehrs, 1887) wird beim Meister E S (S. 25) ein Blatt aufgeführt, welches dieselbe Szene, wie unser Bild, wenn auch anders angeordnet, vorführt: Maria sitzt auf einer Rasenbank, zu ihrer Rechten steht St. Dorothea das Körbchen darbietend, in welches das Christkind langt, und zur Linken St. Barbara in zurückhaltender Stellung, jedoch nicht mit dem Kelche, sondern, weniger sinnig, mit dem Thurme. Da der gedachte Meister E S doch wohl dem Süden Deutschlands angehört, so spricht das Auftreten der selbigen Allegorie im Norden für deren gröfsere Bekanntschaft.

Wenn unser Wandbild nicht die Stelle einer Altartafel vertritt, dann kann es nur ein Exvoto-Bild sein, und dafür könnte wohl der zu Füfsen der hl. Dorothea angebrachte, durch einen Zinnenschnitt senkrecht — nicht schräg — getheilte Schild sprechen, dessen Eigner allerdings nicht bekannt ist, welcher aber keinesfalls einem Wollenweber oder dem Maler zugeschrieben werden kann, da solche keine Wappen, sondern nur Merke oder Hauszeichen führten.

Eine Chronik von St. Nicolai aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. gibt an, dafs die südliche Abseite und Halle (likhus) dieser Kirche durch des Raths Maurermeister Hermen Münster erbaut und dafs Letzterer demnächst Werkmeister zu St. Jürgen geworden sei und den Grund zu dieser Kirche gelegt und sie aufgeführt habe. Diese Angabe wird bezüglich Münsters durch Urkunden für die Jahre 1442 bis 1449, sowie durch sein Merk an einer Arkade an der Nordseite und Details an dem unteren Theile von St. Jürgen, insbesondere auch an der Wollenweber Kapelle, die mit solchen an St. Nicolai gleich sind, bestätigt. Ich möchte daher die Entstehung unseres Bildes in die Jahre 1442 bis 1448 setzen, also nicht nach Erwerbung der Kapelle durch die Wollenweber. Während nämlich wie alle übrigen Kapellen so auch die Wände der Wollenweber-Kapelle mit fettem Kalke dünn überzogen — nicht getüncht — nnd auf diesem Grund, welcher die Fugen noch deutlich erkennen läfst, die Weihkreuze gemalt sind, spricht der etwa 1 *cm* starke Putzgrund des Bildes dafür, dafs derselbe auf einer unbekalkten, in Rohhau stehenden Wand ausgeführt worden, mithin vor der Konsekration der Kapelle entstanden ist, die zu erwirken das Amt nicht gesäumt haben wird. Es wäre doch wohl denkbar, dafs der Raum nicht von vorne herein zur Kapelle bestimmt gewesen, oder dafs ein früherer Käufer über der Herrichtung gestorben ist, oder diese aufgegeben habe, was auch erklären würde, dafs das Bild nicht fertig geworden ist. Wenn demnach einige Wahrscheinlichkeit vorhanden sein dürfte, dafs dasselbe in der oben angegebenen Zeit entstanden ist, so darf dem gegenüber doch nicht verschwiegen werden, dafs auf den Gemälden des Hochaltars von St. Jürgen, der ziemlich derselben Zeit zuzuschreiben ist, die Figuren einen vollständig anderen Typus zeigen; alle Linien sind weicher, die Köpfe mehr rundlich, die Faltung der Gewänder weniger straff und mehr gehauscht. Ob dieser Unterschied durch die verschiedene Individualität der Maler genugend zu erklären ist, mufs ich dahingestellt sein lassen.

Schliefslich noch die Bemerkung, dafs die Abbildung nach einer vor 40 Jahren durch einen Bildnifsmaler gemachten, höchst gewissenhaften Kopie gegeben ist, da eine photographische Aufnahme des Gemäldes wegen inzwischen erfolgter, zwar verhetener, aber doch erfolgter Erneuerung desselben, wobei auch die Gesichter ausgeführt wurden, unthunlich war.[1])

Wismar. F. Crull.

[1]) [Tafelgemälde mit der Darstellung der von heiligen Jungfrauen flankirten Gottesmutter als der Königin der Jungfrauen kommen in Nord- und Mitteldeutschland namentlich im XV. Jahrh. überaus häufig vor und aufser den beiden hier dargestellten begegnen vornehmlich St. Katharina, St. Margaretha, St. Ursula, St. Lucia, St. Agnes, St. Apollonia. Das hier besprochene Wandgemälde weckt auch durch die Fenster im Hintergrunde die Vermuthung, dafs es die Nachahmung eines Tafelbildes sei.] D. H.

Hungertücher.[1])

Mit 2 Abbildungen.

Zu allen Zeiten der christlichen Aera ist die Betrachtung des bittern Leidens unsers Herrn Jesu Christi ein Hauptgegenstand öffentlichen Gottesdienstes sowie stiller Andacht der Gläubigen gewesen, nicht minder aber ein unerschöpflicher Born, dem die christliche Kunst in Wort und Bild den Stoff zu ihren erhebendsten Schöpfungen entnimmt. Je härter die zeitige Bedrängnifs, desto gröfser zeigt sich auch die Vorliebe des Volkes für Darstellungen des erbarmungsvollen Erlösers und für alle auf die Passion bezüglichen Gegenstände. Daher stammt die weite Verbreitung der „Erbärmden, Oelberge, Kalvarienberge, hl. Gräber" in älteren, der „Passionssäulen, Kreuzwege und Stationen" in neueren Zeiten. Der konservative Sinn der Vorfahren hat im Münsterlande Manches bewahrt, was anderswo verschwunden ist, so Erbärmden und Passionssäulen, namentlich aber „Hungertücher", welche in anderen Gegenden kaum mehr dem Namen nach bekannt sind, vielweniger aber, wie dort, auch noch heutigen Tages in zahlreichen Kirchen zur Erbauung der Gläubigen alljährlich aufgehängt werden. Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, kennen Frankreich, Italien, die Niederlande, Oesterreich und das übrige Deutschland keine Hungertücher mehr und dennoch ist deren Gebrauch in früheren Zeiten ein ganz allgemeiner gewesen, wie aus den Ueberlieferungen[2]) hervorgeht.

Bekanntlich wurden von Alters her, sobald die Kirche beginnt von der Passion zu reden, sämmtliche Kreuze und alle zur Zierrath des Gotteshauses dienenden Gegenstände sowie das Sanktuarium, sowohl nach dem Chor als auch den etwa vorhandenen Umgängen durch Vorhänge verhüllt. Der bedeutendste dieser Vorhänge ist das „velum templi" oder Hungertuch.

Ursprung und Bedeutung desselben erklärt Durandus L. I. cp. 3 seines in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. (1276) geschriebenen, nach dem Inhalte aber unter Benutzung viel älterer Quellen verfafsten, Rationale divinorum officiorum: „Dieses velum versinnbildlicht den Vorhang des Tempels zu Jerusalem, welcher beim Tode Jesu Christi zerrifs und nach dessen Vorbilde heutigen Tages die Vorhänge, welche man zu Quadragesima während der Feier des Opfers vor dem Altare entfaltet, von mannigfaltiger Schönheit gewebt werden". Die kirchliche Bezeichnung dieses Vorhanges ist daher velum quadragesimale, weil er zum Beginn der 40tägigen Fasten aufgehängt wurde, zu deutsch nennt man ihn Fasten- oder Hungertuch, niederdeutsch „Smachtlappen".

Seitdem der Beginn der grofsen Fasten, welcher von Alters her nicht feststehend, durch das Konzil zu Benevent auf den Mittwoch vor dem Sonntag Quadragesima festgesetzt ist, wird das Hungertuch auch jetzt noch allgemein schon zum Aschermittwoch und zwar nicht während des Officiums des Tages, sondern bereits am Vorabende aufgehängt. In alter Zeit blieb es hängen bis zum Charfreitag, nach Durandus L. VI. cp. 32 „ab hac die usque ad Parascevem .... velum ante altare suspenditur"; jetzt gewöhnlich bis zum Mittwoch in der Charwoche. An mehreren Orten z. B. Coesfeld, Billerbeck, Nottuln hat sich der „usus" oder auch „abusus" erhalten, das Hungertuch während des Absingens der Passion bei den Worten: „Et velum templi scissum est" fallen zu lassen; in der Lambertikirche zu Coesfeld gibt zu dem Behufe der Küster im Chor dem auf dem Gewölbe befindlichen Glöckner kurz vorher dadurch ein Zeichen, dafs er mit einem hölzernen Hammer, sogenanntem Bücker, auf die Bank schlägt, worauf dieser die haltenden Schnüre des Hungertuches löst und letzteres mit der tragenden Stange unter grofsem Geräusche zu Boden

[1]) Nach einem am 18. Dezember 1888 im St. Florentius-Verein zu Münster i. W. gehaltenen, mit einer Ausstellung hervorragender Hungertücher der Diözese Münster verbundenen Vortrage. Die Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Herrn Provinzial-Bauinspektors und Konservators A. Ludorff zu Münster hergestellt.

[2]) Bezüglich der Literatur über Hungertücher sei verwiesen auf: a) M. Weale „le velum templi" in »le Beffroi« Bd. II S. 39 ff. mit zahlreichen Angaben über namentlich in Frankreich, Belgien und England vorhanden gewesene Hungertücher. b) Heuser „Fasten" und „Fastentuch" in Wetzer-Welte »Kirchenlexikon« II. Aufl., Bd. IV Sp. 1255—57. c) Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie«. V. Aufl., Bd. I S. 388—387.

fällt. Das Geräusch sinnbildet wohl ebenso wie das Geklapper mit den Chorbüchern, welches am Schlusse der „finstern Metten" im Dome zu Münster noch jetzt jährlich wahrgenommen wird, das Erdbeben beim Tode unsers Erlösers. Der hölzerne Hammer erinnert gleichwie die in den drei letzten Tagen der Charwoche gebräuchlichen Knarren an das alte Weckinstrument des Orients, wie solches vor Erfindung der Glocken allgemein, dortselbst aber auch jetzt noch in Gebrauch steht.[3])

Aufgehängt wird das Hungertuch im Triumphbogen, d. h. dem Bogen, welcher das Chor vom Querschiffe oder Langhause scheidet, wiederum erinnernd an den Vorhang im Tempel zu Jerusalem, welcher das Allerheiligste vom Heiligen trennte. Im Mittelalter war das Hungertuch wohl an dem Triumphbalken befestigt, dem „trabs" im Triumphbogen der lateinischen Kirche, der ebenfalls Chor vom Schiff oder das hohe Chor von dem niederen abgrenzte, und auf welchem das Triumphkreuz, oft begleitet von den Bildnissen Mariä und Johannis, mit seinem Fuße ruhte, während der Kopf dieses Kreuzes durch eine vom Scheitel des Bogens herabhängende nicht selten kunstvoll geschmiedete Kette gehalten wurde. Bis etwa zum X. Jahrh. wurde das Triumphkreuz auch vielfach inmitten der Kirche auf einem hohen Unterbau errichtet,[4]) und dann das Hungertuch vor diesem aufgehängt.[5]) In späteren Zeiten fand vielfach eine Vereinigung des Triumphbalkens mit den Cancellen, der Scheidung des niederen Chores vom Schiff statt, indem letztere sich bis zu dessen Höhe erhoben und mit demselben zu Bühnen sich vervollständigten, auf deren vorderen Brüstung dann Triumphkreuz nebst begleitenden Figuren Platz fanden. Eine derartige Anlage aus der Mitte des XVI. Jahrh. bestand im Dome zu Münster in dem 1870 abgebrochenen sogenannten „Apostelgange". Die nach dem Abbruche geschlossenen Schlitze in den beiden Seitenpfeilern des betreffenden Bogens lassen vermuthen, dafs auch in diesem Dome ein ursprünglich dort eingelegter Triumphbalken sich befunden habe, auf welchem das von den Wiedertäufern verbrannte Triumphkreuz gestanden hatte.[6])

Solche Triumphbalken haben sich im Münsterlande nirgends mehr, Triumphkreuze aber noch an mehreren Stellen erhalten; in anderen Gegenden, so im Osnabrückschen, auf dem hanseatischen Gebiete und in der Mark Brandenburg zeigen viele protestantische Kirchen noch den alten Bestand aus katholischer Zeit. In Holland wird anknüpfend an die alte Sitte in neuen katholischen Kirchen Triumphkreuz und Triumphbalken wieder mehrfach errichtet. Der Triumphbalken bietet dem Hungertuche einen sachlich und künstlerisch nothwendigen Stützpunkt, denn beim Mangel dieser Stütze sehen wir es jetzt in der Luft schweben, nur durch eine dünne Stange an zwei Schnüren gehalten, so zu Telgte, Billerbeck, Dülmen und an anderen Orten.

Die älteren Hungertücher waren Vorhänge aus ungebleichter oder gebleichter Leinwand oder Seide, nicht selten ebenso wie der Vorhang des Allerheiligsten nach der Beschreibung im Exodus reich verziert war, nach Durandus „miro opere contextum et pulchra varietate distinctum", künstlich gewirkt und mit gemalten oder gestickten Bildnissen und Inschriften versehen. Als reich verziert haben wir uns[7]) das „velum optimum" des Hartmotus († 895), das „velum quadragesimale de serico"

[3]) In der armenischen Patriarchalkirche St. Jacob zu Jerusalem ist noch heutigen Tages ein altchristliches Hängebrett und die schwebende Eisenplatte (hagiosiderion) in Gebrauch.

[4]) Vgl. den bekannten Grundrifs von St. Gallen, sowie Durandus L. I cp. I „Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur" und Mabillon, Bericht des Mönches Hariulf über Centula „in medio sancta passio".

[5]) Ralpertus de origine etc. monast. Sancti Galli „iste etiam Hartmotus velum optimum, quod adhuc hodie in quadragesima ante crucem extra chorum appenditur, per manus sororis suae nomine Richlin contextum donavit" — nach M. Weale, „velum templi" in „Beffroi" II 41.

[6]) Ueber dieses Kreuz berichtet Kerssenbroick in seiner Geschichte der Wiedertäufer ad vocem „Creutzthor". Dieses Thor, welches vormals seinen Namen von einem Kreuz erhalten hat, trägt denselben noch bis auf den heutigen Tag, denn es war ein altes Herkommen, dafs jenes hölzerne, ziemlich grofse Kreuz welches Friedrich der 22. Bischof von Münster in die Hauptkirche verehret hatte, woran das Bild des gekreuzigten Erlösers von Erz mit Silberblech überzogen und mit Reliquien der Heiligen angefüllt befestigt war und welches an einer ehernen Kette zwischen Chor und Schiff der Kirche an dem Orte, welchen man den Apostelgang zu nennen pflegt, hing.

[7]) Vgl. M. Weale. Heuser, Otte an den angef. Orten.

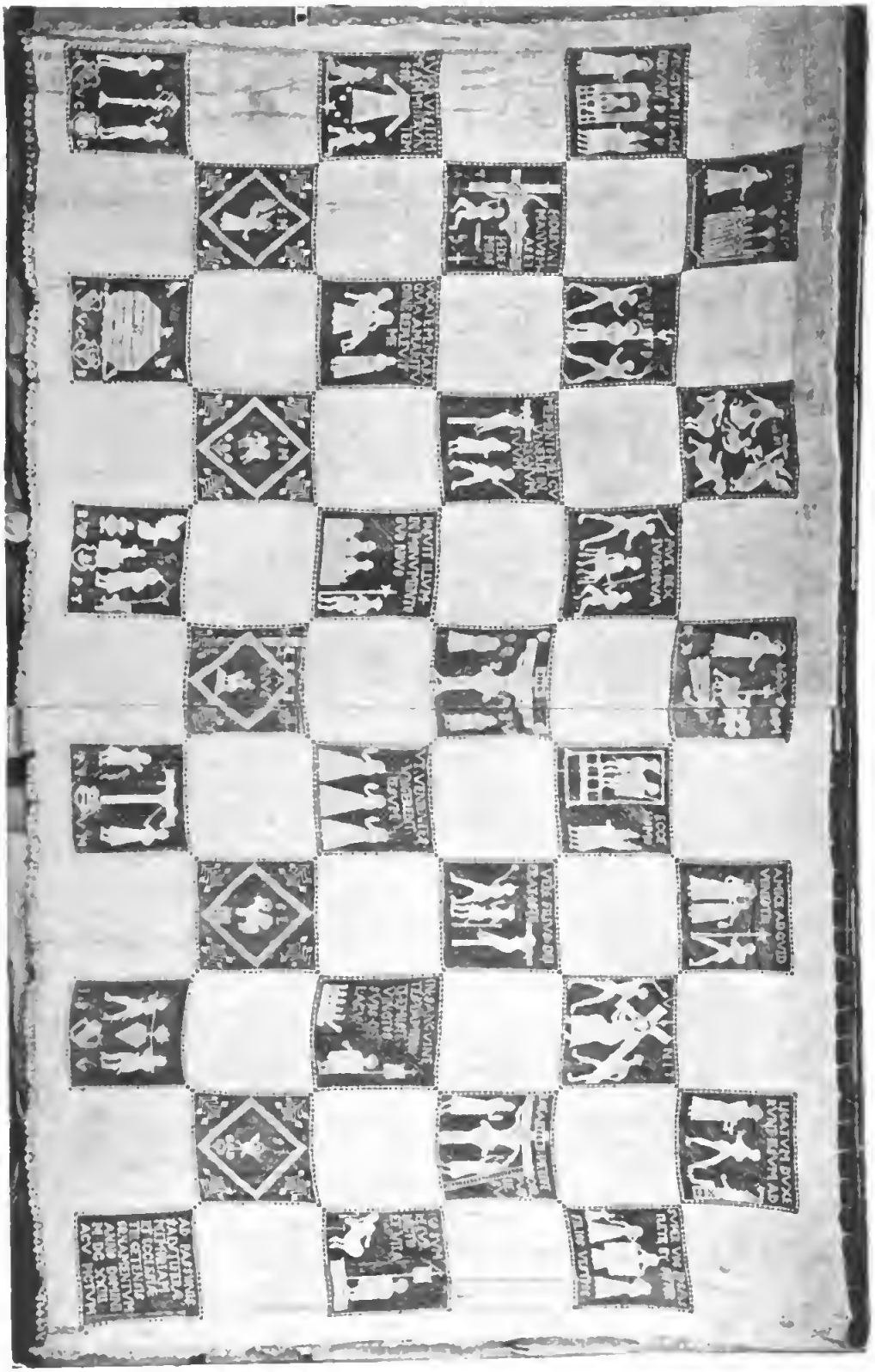


Fig. 1. Hungertuch zu Telgte.

der Domkirche zu Salisbury (vom Jahre 1214), das „speciosissimum velum" der Domkirche zu Auxerre (Anfang des XIV. Jahrh.) und viele andere, von denen wir Kunde haben, vorzustellen. Mit gemalten Darstellungen geziert waren: der vor etwa 25 Jahren durch Brand zerstörte spätromanische Rest in St. Aposteln zu Köln, das Palmtuch zu Güglingen aus dem XV. Jahrh. Die im Münsterlande erhaltenen sind, wie die Inschrift des zu Telgte besagt, meistens „acu pictum" oder gestickt und zwar sind diese Stickereien fast ohne Ausnahme nicht auf dichtem Leinen, sondern auf engmaschigem Netzwerk von mehrfach gezwirntem Garn hergestellt, welches den in dichtem Flecht- oder Stopfstich ausgeführten Umrissen und deren meist mit leichteren Kreuzstichen bewirkten Ausfüllung als Unterlage dient. Die Gröfse der Filetmasche bildet die Einheit dieser Nadelmosaik und den Mafsstab für die gröbere und feinere Ausführung, denn je kleiner die Masche, desto feiner die Linienführung, desto gröfser aber ist auch die auf die Vollendung zu verwendende Arbeit. Diese gestickten Rechtecke oder Quadrate wurden entweder abwechselnd mit solchen aus einfachem Leinen, und das ist wohl die ältere Weise, wie sie z. B. das Telgtener zeigt, oder durch zwischengelegte schmalere oder breitere Leinwandstreifen, wie das Freckenhorster, und in der Regel durch eine ebenfalls auf Filetuntergrund gestickte Spitze als abschliefsenden Rand zu einem grofsen viereckigen Teppich verbunden, welcher in seiner Gesammtheit das Hungertuch darstellt. Unter den bildlichen Darstellungen finden wir als Hauptbild den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zur Seite, die übrigen Felder zeigen Leidenswerkzeuge oder Darstellungen aus der Leidensgeschichte, den Kreuzungsstellen der Trennungsstreifen und den Rändern sind nicht selten Inschriften und Wappen der Stifter eingefügt, sodafs man des Interessanten genug findet, um der Erhaltung dieser kostbaren Tücher kräftig das Wort zu reden. Nicht allein die Vergänglichkeit des Stoffes, die oft sehr geringe auf deren Erhaltung verwandte Sorgfalt, der Zahn der Zeit und die Zähne der armen Kirchenmäuse sind es, welche am Hungertuche nagen, die Verachtung des Altfränkischen und die Sucht nach Aufklärung haben diese Vorhänge derart verkommen lassen, dafs wir aufserhalb des Münsterlandes nur von wenigen noch Kunde haben.

In der Notre Dame-Kirche zu Paris hat man als einziger von ganz Frankreich den Gebrauch des Hungertuches bis auf den heutigen Tag bewahrt,[8]) angeblich auch zu Trient, alsdann findet sich nach gütiger Mittheilung des Herrn Münsterpfarrers Kiefer zu Freiburg i. B. ein sehr grofses $10^1/_2$ *m* breites sogenanntes Fastentuch, welches zur Fastenzeit das Chor vom Schiff des Münsters bis zu den an den Seitenpfeilern befindlichen Apostelstatuen abschliefst, jedoch zur Zeit reparaturbedürftig ist. Das nach Ueberlieferung in Folge einer grofsen Hungersnoth im Jahre 1472 angefertigte und von dem Gewürzhändler Gorteler der Johanneskirche zu Zittau geschenkte Hungertuch, enthaltend auf grobe Leinwand gemalte 108 Darstellungen mit erklärenden Reimen in deutscher Sprache, welches sich bis vor 15 Jahren im Museum des Grofsen Gartens zu Dresden befand, wird seitdem im städtischen Museum zu Zittau aufbewahrt.

Die Kirche zu Hellefeld in Westfalen besitzt ein 3,37 *m* : 3,1 *m* grofses Fastentuch von Leinen aus dem Ende des XVII. Jahrh. Dasselbe zeigt auf Filetuntergrund in 16 Feldern abwechselnd je ein Thier- und Pflanzenmuster, die ersteren mit betreffenden Schrifttexten umrahmt, das Ganze eingefafst mit breitem Pflanzenmuster und Doppelumschrift aus dem Fastenhymnus: „Ex more docti mystico".[9])

Von den im Münsterlande noch im Gebrauch befindlichen Hungertüchern ist das älteste das der Pfarrkirche zu Everswinkel. Dasselbe hat eine Gröfse von 4,45 *m* : 4,45 *m*, besteht aus 5 mittelst Hohlsäumen verbundenen Bahnen Leinewand, deren 3 mittlere in 5 0,8 *m* : 0,6 *m* grofsen Feldern auf Filetuntergrund gestickte Darstellungen tragen: Christus am Oelberge, die Geifselung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und als Mittelbild den Gekreuzigten nebst Maria und Johannes mit den Inschriften: Anna Vos, Rotger Vos, Sophia Vos, Johan Vos, Henrich Vos, Catrina Droste, darunter 4 Wappen mit den Ueberschriften: Vos, Droste, Langen, Bilerbeck, Anno 1614.[10])

[8]) Weale a. a. O.

[9]) Beschrieben unter Nr. 1757 im Katalog der Ausstellung westfäl. Alterthümer und Kunsterzeugnisse zu Münster i. W. im Jahre 1879.

[10]) Ausgestellt unter Nr. 1948 des Katalogs der Ausstellung vom Jahre 1879.

Das zweitälteste Hungertuch von 5,0 *m*: 4,5 *m* Gröfse, aus Leinen, besitzt die Stiftsjetzige Pfarrkirche zu Vreden. Dasselbe enthält 11 bildliche figurenreiche Darstellungen auf Filetuntergrund und zwar in der Mitte die gröfsere Kreuzigungsgruppe umgeben von Abendmahl, Oelgarten, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Geifselung, Dornenkrönung, dem Ecce homo, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung. Diese Felder sind umgeben von Streifen dichten Leinens in deren Kreuzpunkten, ebenfalls auf Filetuntergrund, Bildnisse der 4 Evangelisten und 16 Wappen, unter der Kreuzigungsgruppe die Inschriften:

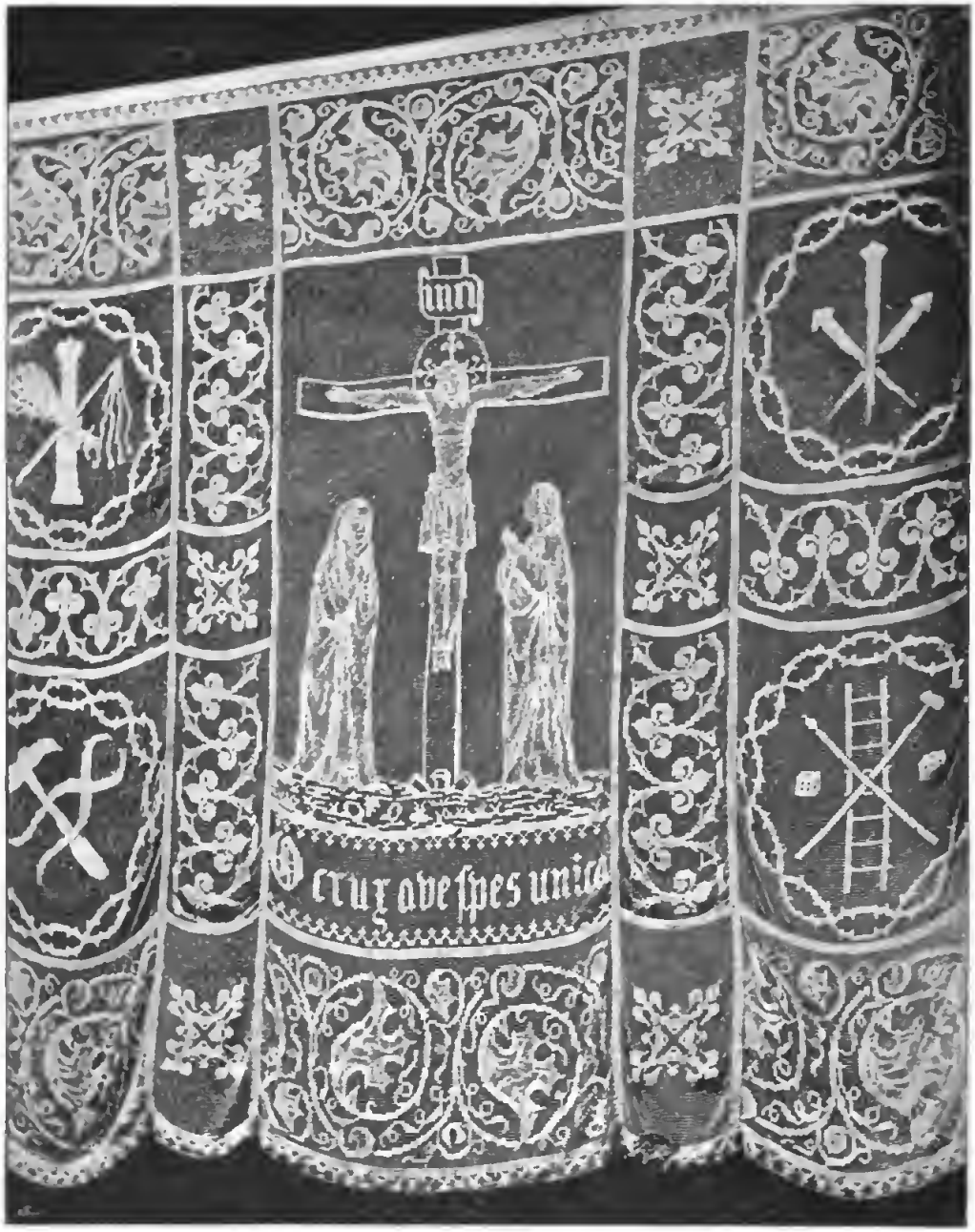


Fig. 2. Hungertuch zu Havixbeck.

Agnes Dg. Abbatissa in Elten, Vreden, Freckenhorst, Borghorst, comitissa de Limburch et Bruncknorst etc. hoc ornamentum in honorem passionis Dni fecit et ecclesiae Stae Felicitatis dedit Ao Dni 1619. und: *Detritum Christina ex comitibus de Salm Reiferscheidt a domicellis de Limpens et Meyer ac Stritholt non segniter adjuta renovavit Eltenae 1826.*[11])

Das reichste und gröfste Hungertuch aus aus dem XVII. Jahrh. besitzt die Pfarrkirche zu Telgte[12]) (vgl. Fig. 1). Bei einer Gesammtgröfse von 7,2 *m* : 4,2 *m* enthält dasselbe 66 schachbrettartig geordnete quadratische Felder von 0,63 *m* Seite, die Hälfte aus schlichtem Leinen, die andre Hälfte aus feinem Netzwerk von 156 Maschen auf die Seite mit folgenden bildlichen Darstellungen: I. Reihe: Abschied von den Jüngern, Stärkung im Oelgarten, Betäubung der Häscher, Judaskufs, Gefangennahme. II. Reihe: Jesus vor Pilatus, Geifselung, Krönung, Ecce Homo, Kreuztragung, Veronika und die Frauen. III. Reihe: Kreuzigung, Christus am Kreuze, zu beiden Seiten die Schächer, Kreuzabnahme. IV. Reihe: Die Verloosung des hl. Rockes, Pieta, Grablegung, die 3 Marien, Vorhölle, Auferstehung. V. Reihe: die 4 Evangelistensymbole und das Agnus dei. VI. Reihe: Sündenfall, Arche, Opferung Isaaks, eherne Schlange, Josua und Kaleb mit der Traube und Inschrift: *Ad passionis salutiferae memoriam et ecclesiae Telgetensis ornamentum Anno domini MDCXXIII acu pictum.* Unter den Bildern der letzteren Reihe 7 eingestickte Wappen (Vofs, Droste, Merfeld, Stadt Telgte). Auf die Aehnlichkeit der bezüglichen Darstellungen mit denen des vorgenannten Hungertuches zu Everswinkel sei hiermit besonders hingewiesen.

Das 6,0 *m* : 5,0 *m* grofse Hungertuch der früheren Pfarrkirche zu Freckenhorst enthält in 15 durch Leinwandstreifen getrennten rechteckigen Feldern in 3 Reihen auf engmaschiger Filetunterlage folgende eingestickte Darstellungen: I. Reihe: Fufswaschung Abendmahl, Oelberg, Gefangennahme, Verhör vor Kaiphas. II. Reihe: Jesus vor Pilatus, Geifselung, den Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena sowie 2 Engeln als etwas gröfseres Hauptbild, Dornenkrönung und Ecce Homo. III. Reihe: Urtheilspruch, Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuze und die Grablegung. In den Kreuzungspunkten der Leinenstreifen 20 Wappen auf Filetunterlage. Es ist laut Inschrift 1628 angefertigt und 1848 renovirt.

Ein Hungertuch von 1659, Filetarbeit mit 5 bildlichen Darstellungen besitzt die Kirche zu Capelle,[13]) ein kleineres von schlichter Leinwand, verziert mit einem einfachen eingenähten Kreuze ist zu Roxel, ähnliche waren bis vor Kurzem zu Appelhülsen und Nienberge vorhanden. Ein sehr schönes und fast die ganze Breite des Triumphbogens ausfüllendes Hungertuch wurde nach Berichten noch lebender Augenzeugen in der Lambertikirche zu Münster in den ersten Dezennien unsers Jahrhunderts noch alljährlich während der Fastenzeit aufgehängt, später in einem Schranke hinter dem Hochaltar aufbewahrt, ist aber seit dem Abbruche dieses spurlos verschwunden. Dafs auch der Dom zu Münster früher ein Hungertuch besessen hat, bezeugt die Chronik: dafs die Feinde des Bischofes Otto von Rietberg, welcher 1306 residirte, diesem nach seinem Tode Spottverse in den „Hungerdoek" geschrieben hätten. — Das hier (Fig. 2) abgebildete Hungertuch aus Havixbeck ist jüngeren Ursprungs, aber von guter, technischer Ausführung.

Aufser den genannten haben noch viele andere Pfarrkirchen des Münsterlandes, wie Appelhülsen, Billerbeck, Coesfeld — Lambertikirche, Dülmen, Emsdetten, Harsewinkel, Nordwalde, Nottuln, Warendorf — alte und neue Kirche,[14]) Hungertücher im Gebrauch, welche aber meistens im laufenden Jahrhundert vielfach nach dem Vorbild älterer dort vorhanden gewesener und nach Zeichnungen des verstorbenen Hofkaplans Zehe zu Münster neu angefertigt sind. Sie beweisen, dafs die alte schöne Sitte in der Diözese Münster sich bis heute lebendig erhalten hat.[15])

Nottuln. C. A. Savels.

[11]) Ausstellung 1879, Nr. 1756.

[12]) Ausstellung 1879, Nr. 1754.

[13]) Ladorff »Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen« S. 18 mit Abbildung.

[14]) Nordhoff »Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf« S. 98.

[15]) [Die auffallende Erscheinung, dafs von Alters her die Kruzifixe gerade in der Passionszeit verhüllt werden, erklärt sich vielleicht durch den Umstand, dafs die älteren Kreuzdarstellungen (bis zum XII. Jahrh.) als Sinnbilder des Triumphes Christi mithin als Zeichen der Freude nicht der Trauer galten.] D. H.

Bücherschau.

Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes von Justus Brinckmann. Mit 431 Abbildungen zumeist nach Aufnahmen von Wilhelm Weimar. Hamburg 1894, Verlag des Museums.

Dafs der Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums mit der Ausarbeitung eines Führers durch dessen Sammlungen sich beschäftige, war in den betreffenden Kreisen längst bekannt, und Alle erwarteten eine Musterleistung. Endlich ist sie erschienen, und wohl Alle sind überrascht durch deren Umfang und Bedeutung, denn der orientirende Katalog hat zum zweihändigen Werke, der Führer zu einem Lehrbuche sich erweitert, welches die meisten technischen Künste behandelt und über sie so viel Neues und Originelles, so viel Gründliches und Lehrreiches bringt, dafs es als eine sehr wesentliche, überaus schätzenswerthe Bereicherung des das ganze umfassende Gebiet betreffenden Wissensschatzes auf das Allerwärmste und Dankbarste begrüfst werden mufs. Trotz dieser enormen Ausgestaltung verleugnet der „Führer" nirgendwo seinen Ursprung, seinen Zusammenhang mit dem Museum, welches in der Abfolge seiner Räume, bezw. in der Reihenfolge der einzelnen Gruppen allein mafsgebend geblieben ist für die Eintheilung des Ganzen, wie für die Beschreibung der einzelnen Gegenstände, bezw. Techniken, denen sie angehören. Mit den „Hamburgischen Fayenceöfen" schliefst der Führer, wie er mit ihnen beginnt, denn sie bilden die Ausstattung des ersten wie des letzten Raumes, des den Haupteingang zur Rechten wie zur Linken flankirenden Saales. Zwischen ihnen entfalten sich in dem weiten kreusgangartigen Gehäude die Bauernmöbel der Elbmarschen, die hamburgischen Holz-Bauornamente, die japanischen Korbflechtarbeiten, die Gewebe, Stickereien, Spitzen, die Arbeiten der Bildwirker, die Fächer, Wismuthmalereien, Bucheinbände, die Arbeiten aus geritztem, gepunztem und getriebenem Leder, die architektonischen Ornamente aus Stein und Terrakotta, die dekorativen Malereien, die chinesischen Metallarbeiten, die japanischen Bronzen, die Sammlung japanischer Schwertzierathen, die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner, die japanischen Färberschablonen, die Arbeiten der Edelschmiede, der Schmuck, die Taschenuhren, das kleine Geräth der Frauen, das Maler-Email, die asiatischen Schmelzarbeiten, die Keramik, das Glas, die Glasmalereien, die Möbel, die niederdeutschen Truhen, die Schränke aus Niederdeutschland, die Banschreinerarbeiten, die Holzschnitsereien, die Mangelbretter, die Blashälge, die alten Werkzeuge der Holzarbeiter, die Kerbschnittarbeiten, die Küchenformen, die Stand- und Wanduhren, die Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst, die Buchsschnitzereien, die abendländischen Elfenbeinarbeiten, die ostasiatischen Kleinschnitzereien, die Lackarbeiten aus Japan, China, Korea, Indien, Persien, Europa, die Bronzen, die wissenschaftlichen Instrumente, die Arbeiten aus Zinn, die Aetzarbeiten auf Metall und Stein, die Schmiedeeisenarbeiten, die Speisegeräthe, Kammerherrenschlüssel, Eisengufsarbeiten, die indischen Metallarbeiten, die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken.

Da die vorstehenden Ueberschriften nur die Hauptgruppen bezeichnen, ohne irgend welche Andeutungen der zahlreichen Unterabtheilungen, so lassen sie die Mannigfaltigkeit der Sammlungen nur ahnen, immerhin aber erkennen, welche Förderung die Erforschung des kunstgewerblichen Gebietes durch diese systematische Behandlung erfahren hat. Bei jeder Abtheilung bietet der Verfasser zunächst einen Ueberblick über die Geschichte des betreffenden Kunstzweiges und eine Erörterung der technischen Gesichtspunkte, und bewährt dabei eine Fülle und Gründlichkeit der praktischen und theoretischen Kenntnisse, wie nur grofse Erleuchtung und vollständige Hingebung an die Aufgabe sie zu schaffen vermögen. Ueberall bieten die Gegenstände des Museums den Ausgangspunkt und das Leitmotiv der Unterweisungen und in ihnen werden in mehr oder minder ausführlicher Beschreibung die Grundsätze entwickelt, die Erklärungen geboten. Keine Seite bleibt da unberücksichtigt, mag sie technischer oder archäologischer, kultur- oder lokalgeschichtlicher, heraldischer oder ikonographischer Art sein, und die innigen, ja innerlichen Beziehungen, in denen der Direktor zu den fast ausnahmslos von ihm selber erworbenen Sammlungsobjekten steht, leuchtet aus der Begeisterung, mit welcher er sie behandelt, so wohlthuend wie glänsend hervor. Von ganz besonderer Bedeutung ist der Einfluss, den er durch die Sammlungen, (vornehmlich durch die Leder-, Korbflecht-, Holzschnitserei-Arbeiten, Stickereien etc.) auf die lokalen Gewerbe erstrebt und erreicht hat, deren Aufmerksamkeit er durch private Anregung, öffentliche Vorträge, Zeitungsnotisen herauszufordern nicht ermüdete. Dafs dieser Einfluss nunmehr auch auf weitere Kreise sich auszudehnen vermag, ist vielleicht das gröfste Verdienst des vorliegenden Werkes, welches als Illustrationsmaterial einen Schatz von 431 vortrefflichen Abbildungen birgt, die, fast alle noch nicht veröffentlicht, eine ungemein wichtige Bereicherung des kunstgewerblichen Bilderkreises darstellen. Von derselben äufserst geschickten Hand unter besonderer Berücksichtigung des Materials und seiner charakteristischen Eigenthümlichkeiten gezeichnet und scharf reprodusirt, haben sie zugleich den Vorzug, überall genau an den zuständigen Stellen dem Text eingegliedert und mit erörternden Unterschriften versehen zu sein, so dafs sie das Studium wie des Führers so der Sammlungen wesentlich unterstützen und erleichtern.

Auf sein mühevolles Werk mag der Verfasser, der seine Thätigkeit zu konsentriren pflegt, mit grofser Befriedigung schauen, denn des Dankes darf er von allen Seiten gewifs sein: von den Gelehrten, Künstlern, Handwerkern, den Sammlern und dem Publikum. Wohl Alle mögen in dem Wunsche sich begegnen, dafs aus dem Führer im Laufe der Zeit ein eigentliches grofses Lehrbuch herauswachsen möge in noch viel weiterem Rahmen und von universeller Bedeutung. Ein solches bedarf die neue Zeit mit ihren neuen Zielen. Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Gesticktes Antipendium im Kölner Dom. Mit Lichtdruck (Tafel VI). Von SCHNÜTGEN. 161

Ein kleiner Beitrag zur Nothkirchenfrage. Mit Abbildungen. Von A. TEPE 163

Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar. Mit Abbildung. Von F. CRULL 173

Hungertücher. Mit 2 Abbildungen. Von C. A. Savels . . 179

II. BÜCHERSCHAU: J. Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Von Schnütgen . . . 191

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. September 1894.

Digitized by Google

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERPDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Barthel Bruyn: Die Geburt Christi.

Flügelgemälde des Essener Altarwerkes.

(Besprechung in Heft VIII.)

Abhandlungen.

Die Altarmensen in der Klosterkirche von Altenryf (Hauterive) i. d. Schweiz.

Mit 12 Abbildungen.

In den nachfolgenden Zeilen sind zur Besprechung und in den Figuren 1 bis 12 zur Anschauung gebracht die Altarmensen in der Kirche des unweit Freiburg unmittelbar an der Saane gelegenen ehemaligen Cisterzienserklosters Altenryf (alta ripa) franz. Hauterive. Es fehlt an urkundlichen oder sonstigen chronikalischen Nachrichten, die auf diese Altäre direkt Bezug haben, aus den Nachrichten, die uns über den Kirchenbau selbst überkommen sind, lassen sich indefs in Verbindung mit den Stilformen ausreichend sichere Schlüsse für ihre Datirung gewinnen.

Altenryf verdankt seine Gründung dem Grafen Wilhelm von Glane; er war dem Blutbade, bei dem am Ostertage des Jahres 1127 in der Stiftskirche von Peterlingen (Payerne) seine Anverwandten ihre Vasallentreue gegen Herzog Wilhelm IV. von Hochburgund mit dem Tode besiegelt hatten, glücklich entronnen. Der Eindruck aber, den das schreckliche Ereignifs auf ihn gemacht hatte, war ein so tiefer gewesen, dafs er fortan Gott sein Leben zu weihen und im Einverständnifs mit dem zuständigen Bischof von Lausanne ein Kloster zu gründen beschlofs. Nur wenig entfernt von seiner Stammburg, aus ihren Steinen, wie die Volkssage erzählt, wurde es erbaut. Die Klosterkirche wurde am 25. Februar 1137 (oder 1138) geweiht; die Mönche, denen die neue Stiftung übergeben wurde, kamen aus dem Kloster Cherlieux in Burgund, dem jetzigen französischen Loire-Departement.[1])

Die Kirche von 1137 hat nur kurze Zeit bestanden; ein Vierteljahrhundert später, in einer Urkunde vom Jahre 1162, wird nämlich berichtet, dafs die Gebeine des Klostergründers Wilhelm von Glane in feierlicher Weise aus der ersten in die zweite Kirche übertragen und dort auf der Evangelienseite beigesetzt worden seien. Das ist die noch jetzt bestehende Kirche.[2]) Dieselbe folgt in ihrem Grundrisse dem Planschema der 1135 errichteten zweiten Kirche von Clairvaux; an das Querhaus der dreischiffigen Kirche legen sich zu Seiten des flach geschlossenen Hauptchors rechts und links je zwei Nebenchöre an, die, weniger tief, auf der Ostseite mit gemeinschaftlicher, ebenfalls geradliniger Rückwand geschlossen sind.[3]) Von den weiteren Schicksalen der Kirche interessirt hier noch die Nachricht, dafs in der Zeit von 1322 bis 1330 mit dem Hauptchore bauliche Veränderungen vorgenommen worden sind, bei denen dasselbe mit neuen Fenstern und neuen Gewölben ausgestattet wurde.

Im Jahre 1848 nach dem Sonderbundskriege, der mit der Einnahme Freiburgs eine vollständige Umwälzung in der Regierung herbeiführte, wurde das Kloster Altenryf aufgehoben, der Versuch, dasselbe zu veräufsern, schlug aber glücklicherweise fehl. Es wurde dann später zum Lehrerseminar eingerichtet, und diesem Umstande ist es zu danken, dafs die Kirche ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten geblieben ist.

Die Kirche besitzt im Hauptchor und in den Nebenchören fünf Altäre. Von diesen sind die in den beiden Nebenchören der Südseite mit Stuckmarmor bekleidet, der es fraglich er-

[1]) Cherlieux (1131 gestiftet) war ein Tochterkloster von Clairvaux, gegründet 1115 von dem 1098 begründeten Mutterkloster Cîteaux. Altenryf gehört somit zu den Cisterzienserklöstern der dritten Generation. Vgl. die Stammtafel der oberdeutschen Cisterzienserklöster von Turnare, veröffentlicht von Rahn in „Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienserordens in der Schweiz" (»Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich« Bd. XVIII, Heft 2, 1872).

[2]) Zur Baugeschichte vgl. Rahn „Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler" (»Anz. f. schweiz. Alterthumskunde« 16. Jahrg. 1883, S. 472).

[3]) Grundrifs von Kirche und Kloster a. vorg. O. mitgetheilt auf Taf. XXXIII; Grundrifs der Kirche allein bei Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« Zürich 1876, S. 350, Fig. 117, darnach bei Dehio-Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« 1. Bd., Stuttgart 1892, Taf. 198, Fig. 4; Schnitt durch das Querschiff bei Rahn a. a. O., „Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienserordens in der Schweiz", Fig. 2.

scheinen läfst, ob derselbe einer vollständigen Neuanlage angehört oder ob er nur — und dies ist wohl wahrscheinlicher — eine Ummantelung der alten Altäre bildet. In den beiden Nebenchören der Nordseite haben sich dagegen die alten Altarmensen unversehrt erhalten, und ebenso ist von der ursprünglichen Mensa des Hauptaltares noch ein bedeutsamer Theil auf uns gekommen.

Am schlichtesten ist der Altar gestaltet, der in dem äufseren der beiden Nebenchöre seinen Platz hat. Er ist hier unter Fig. 1 und 2 in irgend eine Ueberleitung die Altarplatte aufnimmt. Der Umstand, dafs die Vorderkante der Altarplatte und des Sockelfufses in einer Fläche liegen, läfst schliefsen, dafs die Rücksicht auf eine bequeme Anbringung von Antipendien hierbei mitwirkend gewesen ist. Der Unterschied zwischen den beiden Altären beruht hauptsächlich in den Abweichungen in den Mafsen: bei dem äufseren Nebenaltare hat die Platte eine Länge von nur 1,25 *m*, bei der inneren aber eine solche von 1,62 *m*. Die stilistischen Unterschiede beschränken sich darauf, dafs der innere

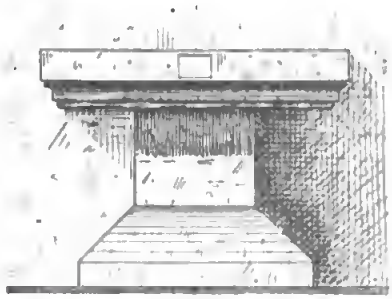
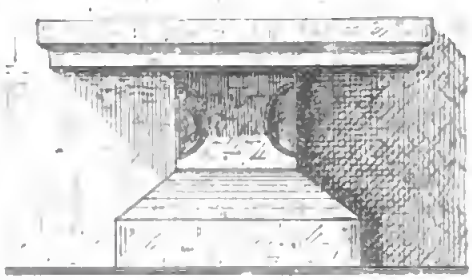


Fig. 1



Ansichten. Fig. 3

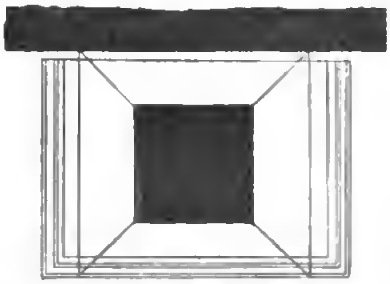
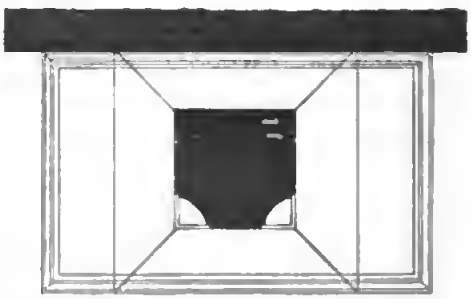


Fig. 2.



Grundrisse der Nebenaltäre. (Mafsstab 1:30.) Fig. 4.

Ansicht und Grundrifs mitgetheilt. Um ein Weniges reicher ist der Altar des ersten Nebenchores gebildet. Die Fig. 3 und 4 stellen ihn in Ansicht und Grundrifs dar. Der höchste Reichthum aber ist bei dem Hauptaltare entwickelt, der hier unter Fig. 5 und 6 zur Anschauung gebracht ist.

Die beiden Nebenaltäre sind im Wesentlichen gleichartig als Tischaltäre und zwar in der einfachsten Form derselben gestaltet, indem die Altarplatte nur durch einen Mittelständer getragen wird. Derselbe ist als einfacher, kurzer Pfeiler von quadratischem Querschnitt gebildet, der auf ebenso schlichtem, nur in Platte und Schmiege gegliedertem Sockel ruht und ohne

Altar insofern etwas reicher behandelt ist, als bei ihm die Profilirung der Altarplatte auch auf der Rückseite durchgeführt ist, aufserdem aber auch dem Ständer durch eine kreisförmige Ausarbeitung der vorderen Ecken des Pfeilers eine gewisse Ausbildung zu Theil geworden ist. Die Profile der Altarplatten sind in Fig. 7 und 8 in gröfserem Mafsstabe dargestellt.

Auch der Hauptaltar war als Tischaltar gestaltet und zwar, seiner höheren Bedeutung entsprechend, als Tischaltar mit fünf Stützen. Als Ganzes ist er nun zwar nicht mehr vorhanden, indem im XIV. Jahrh. eine prunkvollere Anlage an seine Stelle getreten ist. In ihr ist aber, wie bemerkt, ein Theil des ursprünglichen

Altares erhalten. Als solcher ist nämlich der Sockel anzusehen, der sich in der Mitte des jetzigen Altares befindet. Wie sein Grundrifs in der Fig. 6 bekundet, setzte sich der die Altarplatte tragende Aufbau zusammen aus vier Rundsäulen, die auf der Ecke angeordnet waren, und einem quadratischen Pfeiler in der Mitte. Die Stelle der Rundsäulen wird umgrenzt durch eine ihrem Durchmesser entsprechende, noch keinen Centimeter betragende Eintiefung. Die Stelle des Mittelpfeilers wird nur angezeigt durch Linien, welche seine Seiten markirend in den Sockel eingeritzt sind. Die jetzt verdeckte viereckige Plinthe ist auf der Oberfläche mit sporenartig gestalteten Eckknollen besetzt.

Die tischförmigen Altäre haben, im Gegensatz zu der griechischen Kirche, im Abendland nur eine untergeordnete Verbreitung gewonnen; sie treten weitaus zurück vor den in der Sarkophag- oder Kistenform massiv aufgemauerten Altären. In Folge dessen ist denn auch die Zahl der erhaltenen Tischaltäre im Vergleich zu denen mit massivem Stipes eine verhältnifsmäfsig geringe, und besonders trifft das zu hinsichtlich jener Altäre, bei denen die Platte nur von einer Mittelstütze getragen wird. Für die altchristliche Periode erklärt sich letzteres schon aus dem Umstande, dafs die Tischaltäre mit nur einer Stütze weniger häufig waren, als solche mit vier oder fünf Stützen.[4]) Von den Tischaltären der älteren Zeit und zwar sowohl von solchen mit nur einem wie mit mehreren Füfsen, hat sich kein Exemplar vollkommen erhalten; bald sind es die Platten, bald die Füfse, die auf uns gekommen sind.[5]) In der mittelalterlichen Kunst scheinen die nur mit Mittelständer versehenen Altäre noch seltener in Anwendung gekommen zu sein, als in der frühchristlichen Zeit. Was wenigstens Otte von erhaltenen Tischaltären in Deutschland aufführt, bezieht sich Alles auf mehrstützige Altäre.[6]) Eine Abbildung eines solchen einstützigen Altares, der noch jetzt aufrecht steht, gibt Viollet-le-Duc; es ist ein Altar in der Kirche von Montréal in Burgund, der dem XII. Jahrh. zugeschrieben wird,[7]) also derselben Zeit, der auch die Nebenaltäre von Altenryf angehören. Ihre ganze Gestaltung und Ausbildung weist nämlich darauf hin, dafs in ihnen die Altäre der Kirche von 1162 erhalten sind. In ihrer schlichten Einfachheit bekunden sie die strengen und nüchternen Anschauungen dieses Ordens, der in seinen Regeln der Kunst mit dem besonderen Zusatze gedenkt, dafs sie mit aller Bescheidenheit und Demuth geübt werden solle.

Als Werk der gleichen Zeit bekundet sich auch der Hochaltar in seinem erhalten gebliebenen Sockel. Nicht nur dafs sein Profil sich vollständig unterscheidet von den Profilen der Ecksäulen, die sich unzweideutig als eine Neuerung des XIV. Jahrh. aufweisen, es stimmt auch in seinem ganzen Charakter überein mit den Profilbildungen der Nebenaltäre. Diese Abweichungen in der Profilirung, die bei einem Werke ein und derselben Zeit ohne jede stichhaltige Erklärung sein würden, weisen darauf hin, dafs dieser Mittelsockel ein Reststück des ursprünglichen Altares von 1162 bildet. Dieser Zeitstellung passen sich dann auch die auf den Ecken angebrachten Eckspuren an, die hier für das XIV. Jahrh. eine ganz singuläre Erscheinung bilden würden. Es wird deshalb mit grofser Sicherheit hingestellt werden dürfen, dafs der Hochaltar als Tischaltar mit fünf Stützen gebildet war und dafs der gemeinsame Sockel dieser fünf Stützen noch jetzt an Ort und Stelle erhalten ist.

Was wir von den mit fünf Stützen versehenen altchristlichen Altären aus Abbildungen und Fragmenten wissen, was uns an mittelalterlichen Altären dieser Art erhalten ist, zeigt die Stützen als einfache Rundsäulen oder Pfeiler. Es sei hingewiesen auf den Altar von Trois-Fontaines,[8]) bei dem die Eckstützen als Rundsäulen, der Mittelständer ebenfalls rund, aber nach oben stark verjüngt gestaltet ist. Gleichartige Rundsäulen sind die fünf Stützen an dem Altare von Bois St. Marie,[9]) die Viollet-le-Duc dem XI. Jahrh. zuweist. Vollständig cylindrisch sind die fünf Erzsäulen an dem berühmten Altare, den Heinrich der Löwe dem Dome von

[4]) Kraus »Realencyklopädie der christlichen Alterthümer« Art. „Altar", S. 37: „Die Zahl der Säulen schwankt. Zuweilen war die Mensa nur von einer getragen, ... das gewöhnliche waren aber wohl vier Säulen."

[5]) Vgl. Holzinger »Die altchristl. Architektur« Stuttgart 1889, S. 118.

[6]) Otte-Wernicke »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie« 5. Aufl., III (1883), I, S. 132.

[7]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture française«, Art. „Autel", S. 16, 17.

[8]) Abgebildet Lenoir »Architecture monastique« I, Paris 1852, Fig. 128, S. 196.

[9]) Abgebildet Viollet-le-Duc a. a. O. S. 18.

Braunschweig schenkte. Vier Rundsäulen auf den Ecken und einen schlichten viereckigen Pfeiler in der Mitte hat der dem XII. Jahrh. angehörige Altar in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg.[10]) Der Altar von Altenryf zeigt in seinem erhalten gebliebenen Theil, dem Sockel, die weitgehendste Uebereinstimmung mit diesem Regensburger Altare. Von der ursprünglichen Gestalt des Hochaltares in Altenryf hier eine Rekonstruktion zu geben, verlohnt sich nicht, weil über die Details, namentlich über die Kapitelle, nichts bekannt ist. Von der Gesammterscheinung eines solchen Altares aber gibt der an allgemein zugänglicher Stelle mitgetheilte Altar von Regensburg ein anschauliches Bild.[11])

Von den Wandlungen, die auf dem Gebiete der Kunst bei den Cisterziensern einer freieren Richtung zum Durchbruch verhalfen, geben in Altenryf die Aenderungen Kunde, die im Beginn des XIV. Jahrh. mit dem Hauptchor vorgenommen wurden. Kreuzgewölbe mit reich skulptirten Schlufssteinen ersetzten das bisherige einfache Tonnengewölbe, reiche Maafswerkfenster mit dem ehedem so streng verpönten Schmuck prächtiger Glasgemälde traten an die Stelle der frühereo schlichten Fenster und zu gleicher Zeit wurde dann auch der Hochaltar durch eine Neuanlage ersetzt.

Die prunkvolle Umgestaltung des Chores konnte eben nicht ohne Rückwirkung bleiben auf den Altar, der in seiner Schlichtheit nicht mehr dazu pafste, der aufserdem aber auch in seinen kleinen Abmessungen nicht mehr als ausreichend erscheinen mochte.

„Die Platte des 2,97 *m* langen, 1,20 *m* hohen Tisches", so beschreibt Rahn den gegenwärtig in einem Barockbau versteckten Altar, „ist mit Wulsten und Hohlkehlen gegliedert. Die niedrigen Stützen — viereckige Pfeiler — sind mit kraftigen Dreivierteldiensten begleitet, die aus den Ecken vorspringen. Die Basen und Kapitelle entsprechen genau den Fenstersäulen des Kreuzganges."[12])

Es ist dem hinzuzufügen, dafs die Eckständer als Rundsäulen — nicht als viereckige Pfeiler — gebildet sind. Die Basen der vorgelegten kräftigen Dienste, die diesem Kern Schmuck und Leben geben, zeigen in der scharfen Profilirung des über die Plinthe herüberreichenden Unter-

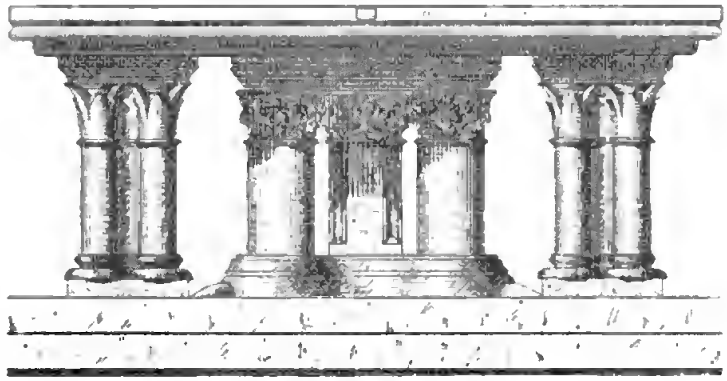


Fig. 5. Ansicht des Hochaltares.

gliedes vollständig die gothische Formgebung (Fig. 10). Die Kapitelle sind in schlanker Kelchform gestaltet und mit ungezahnten Blättern geschmückt.

Ob in diesem neuen Altare nun für den mittleren Stützenaufbau der des alten Altares beibehalten ist oder ob eine Erneuerung desselben stattgefunden hat, läfst sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Volle Gewifsheit besteht nur darüber, dafs der neue Altar aufser den vier Eckstützen auch mit einer Mittelstütze versehen war. Man braucht sich in der Ansicht, Fig. 5, nur die Mittelparthie weggelassen zu denken, um sogleich des ästhetischunschönen Eindrucks inne zu werden, den die dünne, nur auf den Ecken aufliegende Altarplatte hervorruft. Als Moment von durchschlagender Bedeutung kommt aber der Umstand hinzu, dafs

[10]) Veröffentlicht von Lübke »Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst« 6. Aufl., Leipzig 1873, S. 120, Fig. 135.

[11]) Auch mitgetheilt bei Otte-Wernicke a. a. O. I, S. 132, Fig. 48.

[12]) Rahn „Statistik" a. a. O. S. 473.

der Sockel noch vorhanden und vollständig sichtbar ist. Dafs man denselben in dem neuen Altare in solcher Gestalt belassen hat, ist als ausgeschlossen zu betrachten. In der vorliegenden Rekonstruktion ist von der Annahme ausgegangen worden, dafs bei der Neueinrichtung des Altares auch die Mittelstütze eine Erneuerung erfahren hat, bei der der alte Sockel beibehalten worden ist. Dafs aber auch der alte Stützenaufbau in den neuen Altar übernommen worden sei, dagegen scheinen indefs mehrere Gründe zu sprechen. Zunächst würde sich derselbe in seinen dem XII. Jahrh. entsprechenden Stilformen denen des XIV. Jahrh. nur wenig harmonisch eingefügt haben; nun ist es aber doch ist, das muthmafslich mit dem Mittelteil in Verbindung gestanden hat und dieses ebenfalls dem XIV. Jahrh. angehört, so darf mit einer ziemlich weitgehenden Sicherheit angenommen werden, dafs die Erneuerung des XIV. Jahrh. sich auch auf die mittlere Stützenparthie des Altares erstreckt hat. Die Möglichkeit wird freilich trotz alledem nicht als ganz ausgeschlossen zu betrachten sein, dafs man im XIV. Jahrh. den alten Unterbau beibehalten hat, in seinen Hauptzügen aber wird auch in diesem Falle der Altar das Bild geboten haben, wie es die sich in den Formen des XIV. Jahrh. bewegende Rekonstruktion bietet. Für die Rekonstruktion der Säulen und Pfeiler lagen nun insofern feste Anhaltspunkte

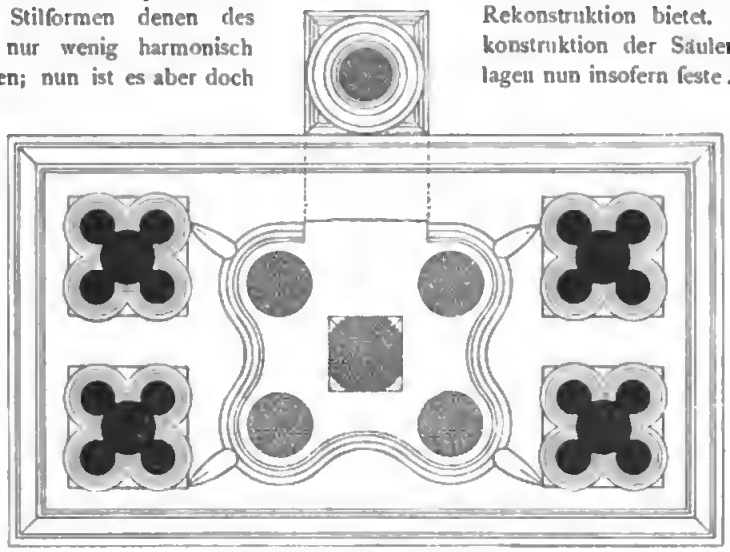


Fig. 6. Grundrifs des Hochaltares.

sehr unwahrscheinlich, dafs man bei einer so durchgreifenden, sich auf die ganze Choranlage erstreckenden Erneuerung die geringen Kosten gespart haben sollte, die aufzuwenden waren, um dem neuen Altare einen einheitlichen Charakter zu geben. Dafs man den Sockel thatsächlich belassen hat, kann daneben recht wohl bestehen, da derselbe nicht derartig hervortritt, um seine Beseitigung ebenfalls nothwendig oder wünschenswerth erscheinen zu lassen. Es kommt des Weiteren hinzu, dafs der neue Altar, der in seinen Längen- und Breitenabmessungen wesentlich über die seines Vorgängers hinausging, zugleich, wie dies schon aus der Verdeckung der alten Plinthe hervorgeht, eine Erhöhung wird erfahren haben, wodurch dann der Unterbau des alten Altares nicht mehr passend blieb und so einen Ersatz erheischte. Da aufserdem in einer später zu besprechenden Basis noch ein Stück erhalten vor, als dieselbe den in den vier Rundsäulen der Ecken und dem quadratischen Mittelpfeiler bestehenden Aufbau wiederholen mufste. Die Kapitellausbildung ist auf Grund der Detailformen des zur gleichen Zeit errichteten bezw. umgestalteten Kreuzganges erfolgt; da dort die Kapitelle der Arkadensäulen in derselben Kelchform, wie sie am Altare die Dienste der Eckständer zeigen, die Kapitelle der Zwischenpfeiler aber in reicher Weise mit naturalistischem Blattwerk geschmückt sind, so ist auch hier die gleiche Anordnung befolgt. Der gemeinsamen Basis entsprechend, ist dann auch hier ebenso wie bei den Eckständern eine gemeinsame Deckplatte angenommen worden, für deren Form sich übrigens aus der Unteransicht der Altarplatte kein weiterer Anhaltspunkt gewinnen läfst. Das Profil der Altarplatte ist in Fig. 9 besonders zur Darstellung gebracht.

Als einen Tischaltar mit fünf Stützen wird man diesen Altar des XIV. Jahrh. nur dann auffassen, wenn man den Mittelpfeiler mit den vier flankirenden Säulen als eine einheitlich geschlossene Gruppe betrachtet; werden die Träger einzeln für sich berücksichtigt, so wird man ebensowohl den Altar als einen Tischaltar mit neun Stützen bezeichnen dürfen.

Aus den Abbildungen läfst es sich zwar zur Genüge erkennen, aber es mag doch auch hier darauf hingewiesen werden, dafs der Sockel der mittleren Stützenparthie nicht als Quadrat, sondern als Oblongum geformt und in dem neuen Altare in der Weise angeordnet ist, dafs die Mittelstütze nicht genau in der Mitte unter der Altarplatte steht, sondern entsprechend nach vorne gerückt ist. Man wird dies gethan haben, um in der Vorderansicht die Mittelgruppe entschiedener und kräftiger zur Wirkung zu bringen.

Das den fünf Stützen des Mittelständers als gemeinsame Basis dienende Sockelstück ist von einem Profil umzogen, das in Fig. 11 besonders dargestellt ist. Dasselbe begleitet den Sockel ringsum in gleicher Weise, auf der Rückseite wird es indefs scharf durch einen Ansatz unterbrochen, der zwar weggemeifselt ist, aber sich deutlich und scharf abhebt. Das Sockelstück hat sich also ehedem weiter nach Osten erstreckt.

Wie ist diese Anordnung zu erklären?

Zu jener Zeit, der der erste Altar von Altenryf angehört, war die Sitte noch allgemein verbreitet, die hl. Eucharistie in Gefäfsen, die in der Form der Taube oder in der Gestalt einer meist cylindrischen Büchse (pyxis) gebildet waren, zu bergen und diese über dem Altare schwebend aufzuhängen, beim Ciborienaltare vom Scheitel des Gewölbes aus, beim Retabelaltare von einem nach vorne ausladenden Krummstabe.[13])

Ein Retabelaltar dieser Art war der Hochaltar, der sich ehedem in der Kathedrale von Arras befand und in einem Gemälde des XVI. Jahrh. erhalten ist. Bei diesem Altare, der dem XIII. Jahrh. angehört, erhob sich hinter der Retabel ein Pfeiler, mit einem reich und elegant konstruirten Krummstab, an dem an einer Kette das eucharistische Gefäfs herunterhing.[14])

Auf etwas Aehnliches deutet nun auch jenes Ansatzstück hin, welches sich an dem Sockel des alten Hochaltares von Altenryf zeigt. An einen Reliquienschrein, der hinter dem Altare vorn auf einem Säulen- oder Pfeilerbau, rückwärts auf einer in die Wand eingelassenen Konsole aufruhte,[15]) kann hier wenigstens nicht gedacht werden, da Altenryf sich eines derartigen Reliquienbesitzes nicht erfreute. Kommt somit nur eine mit der suspensio in Verbindung stehende Anordnung in Betracht, so spricht der Anschein auch weiter dafür, dafs die Umgestaltung des XIV. Jahrh. eine Umänderung nur insofern hat eintreten lassen, als dies nothwendig war, um mit den Formen des neuen

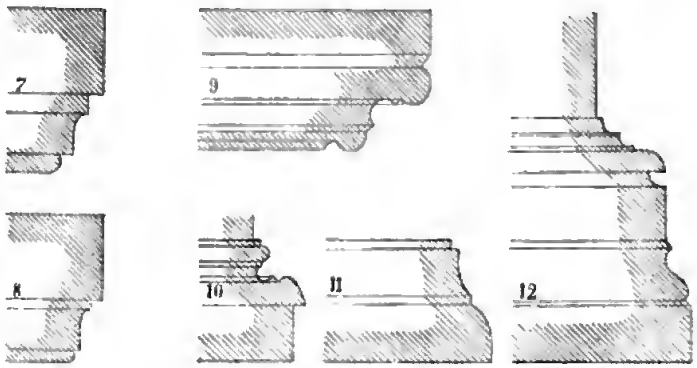


Fig. 7 und 8. Profile der Altarplatten der Nebenaltäre.

Fig. 9 Profil der Altarplatte des Hauptaltares.

Fig. 10 Profil der Basis der Eckstander.

Fig. 11. Profil des Mittelsockels.

Fig. 12. Profil der lose vorhandenen Basis.

(Mafsstab 1 10.)

[13]) Vgl. hierzu Schnütgen „Eine neuentdeckte eucharistische Taube" in den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande« Bonn 1887, Heft LXXXIII, S. 201.

[14]) Viollet-le-Duc a. a. O., S. 29.

[15]) Aufser den auf solche Reliquienaltäre bezüglichen Darlegungen von Viollet-le-Duc a. a. O. (autel) vgl. (Schnütgen) „Zwei merkwürdige Altäre in Köln", »Kölnische Volkszeitung« 1886, Nr. 125, 2 Bl. und Schnütgen „Die Restauration des Chores der St. Ursula-Kirche zu Köln" im 1. Jahrg. dieser Zeitschrift 1888, Sp. 88.

Altares eine Uebereinstimmung herbeizuführen Es findet sich nämlich hinter dem Altare eine Basis vor, deren Plinthe genau die Höhe hat, wie der Sockel mit dem Ansatzstück; in Fig. 11 nnd 12 sind die Profile des Sockels und der lose vorhandenen Basis nebeneinandergestellt; es wird dadurch deutlich, dafs die Sockelhöhe den beiden unteren Gliedern der Basis entspricht. Es kommt hinzu, dafs diese beiden Glieder der Basis-Plinthe auf drei Seiten scharf bearbeitet sind, auf der vierten aber das obere Glied nur als abgeschrägte Bosse vorhanden ist.

Es darf hieraus gefolgert werden, dafs diese noch jetzt vorhandene Basis dem Sockel des alten Altares angefügt worden ist und ähnlich, wie das für den ursprünglichen Altar durch jenes Ansatzstück bekundet wird, dazu gedient hat, eine Säule zu tragen, die in der beschriebenen Weise für die suspensio zu dienen bestimmt war.

Wenn nun Viollet-le-Duc angibt, dafs in den meisten der grofsen französischen Kathedral- und Abteikirchen die suspensio bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts[16]) in Uebung geblieben sei, so wird geschlossen werden dürfen, dafs dieser Brauch auch in dem mit den französischen Klöstern eng verbundenen Altenryf fortbestanden hat und sein Aufhören zusammenfällt mit der Erbauung des jetzigen, zu Ende des vorigen Jahrhunderts errichteten Altares. Dafs sich die Basis der Säule, die sich hinter dem Altare erhob, noch jetzt an Ort und Stelle vorfindet, gewährt dieser Annahme eine weitere gewisse Wahrscheinlichkeit.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung über die Anordnung des Sepulcrums. „Bei Altären in Tischform, wo die Platte durch einen einzigen runden oder viereckigen Fufs getragen wurde, legte man", so bemerkt Kirsch in Bezug auf die christlichen Kultusgebäude des Alterthums, „die Reliquien in eine Aushöhlung am oberen Theil der Stütze unter die Platte." ... Die Reliquien wurden aber auch „häufig in eine Vertiefung der Altarplatte selbst hineingelegt, worauf dieses Miniaturgrab mit einer Stein- oder Marmorplatte verschlossen wurde."[17]) In Altenryf befindet sich, wie Fig. 1, 3 und 5 darthun, bei dem inneren Nebenaltare das Sepulcrum in der Vorderseite der Stütze, unmittelbar unter der Platte; bei dem äufseren Nebenaltare zeigt sich dasselbe auf der Vorderkante der Altarplatte genau in der Mitte, und das Gleiche ist der Fall bei dem Hauptaltare.

Freiburg (Schw.) Wilh. Effmann.

[16]) Vgl. Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné du mobilier français.« I. Bd., Art. „Tabernacle", S. 253.

[17]) Kirsch „Die christlichen Kultusgebäude im Alterthum" (»1. Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft für 1893« S. 71, 72).

Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt.

Mit Abbildung.

Alljährlich, beim Anblick der Frohnleichnamsprozession zu Erfurt, fesselt eine reiche alte Fahne die Augen der Beschauer. Sie dürfte eine sorgfältige Abbildung und nähere Beschreibung umsomehr verdienen, als von dieser Art kirchlicher Fahnen nur wenige, leidlich gut konservirte Exemplare sich erhalten haben.[1]) Allerdings ist auch an diesem kostbaren Stück die Zeit nicht spurlos vorübergegangen, was um so weniger auffallen kann, da dieselbe nicht gestickt, sondern auf Seide gemalt ist. Die Fahne stammt aus der Zeit von 1480 bis 1500. Zuerst geschieht ihrer Erwähnung im Jahre 1655 durch einen katholischen Rathsherrn, der die Mittheilung machte, dafs der Rath der Stadt (Erfurt) eine Fahne besäfse, die vor mehr als anderthalb hundert Jahren „im Papstthum" dem Rathe sei vorgetragen worden. Aus dieser Notiz läfst sich annähernd die Zeit ihrer Entstehung festsetzen, aber auch ihre Bestimmung.

[1]) [Zu den ältesten der in Deutschland noch vorhandenen Kreuzfahnen zählen die beiden im Dome von Halberstadt, deren byzantinische Bildstickereien des XII. Jahrh. im XIV. Jahrh. auf gemustertem italienischen Seidenbrokat befestigt wurden. — Ebenfalls byzantinischen Ursprungs, aber aus erheblich späterer Zeit, ist die in der ehemaligen Sammlung des Prinzen Karl von Preufsen befindliche gestickte Fahne. — Unter den gemalten (deutschen) Fahnen dürften die beiden in der Kirche zu Fröndenberg aufbewahrten (um 1400) zu den ältesten zählen. Eine fast ein Jahrhundert jüngere gleichfalls gemalte Fahne befindet sich im Märkischen Museum zu Berlin, eine Reihe noch späterer reliefgestickter Exemplare im Dome zu Osnabrück.] D. H.

Erstere ist auch aus den Formen der Ornamente und der Architekturen zu erkennen, letztere aus dem Bildwerk, welches ihre Beziehungen zur Stadt, wie zu dem Rath ausdrückt, wie aus der unten folgenden näheren Beschreibung hervorgeben wird.

Die Fahne ist 1,22 *m* breit und 1,94 *m* hoch. Sie hängt an einem Querstab, der mittels Haken an der Fahnenstange befestigt ist. Wie aus der Abbildung, der eine kolorirte Zeichnung zu Grunde liegt, sich ergibt, ist die Fahne in zwei Theile getheilt, wovon die untere Hälfte fünfmal geschlitzt ist, also aus sechs Streifen bestehend, das Gehänge der Fahne bildet. Rings um die Fahne, sowie um die einzelnen Theile des Gehänges, läuft eine Goldborte, die, in regelmäfsigen Abständen, mit kleinen Quästchen versehen ist, eine recht wirkungsvolle Belebung der sonst etwas monotonen Linie. An der unteren Seite der Streifen der Gehänges befinden sich Goldfransen.

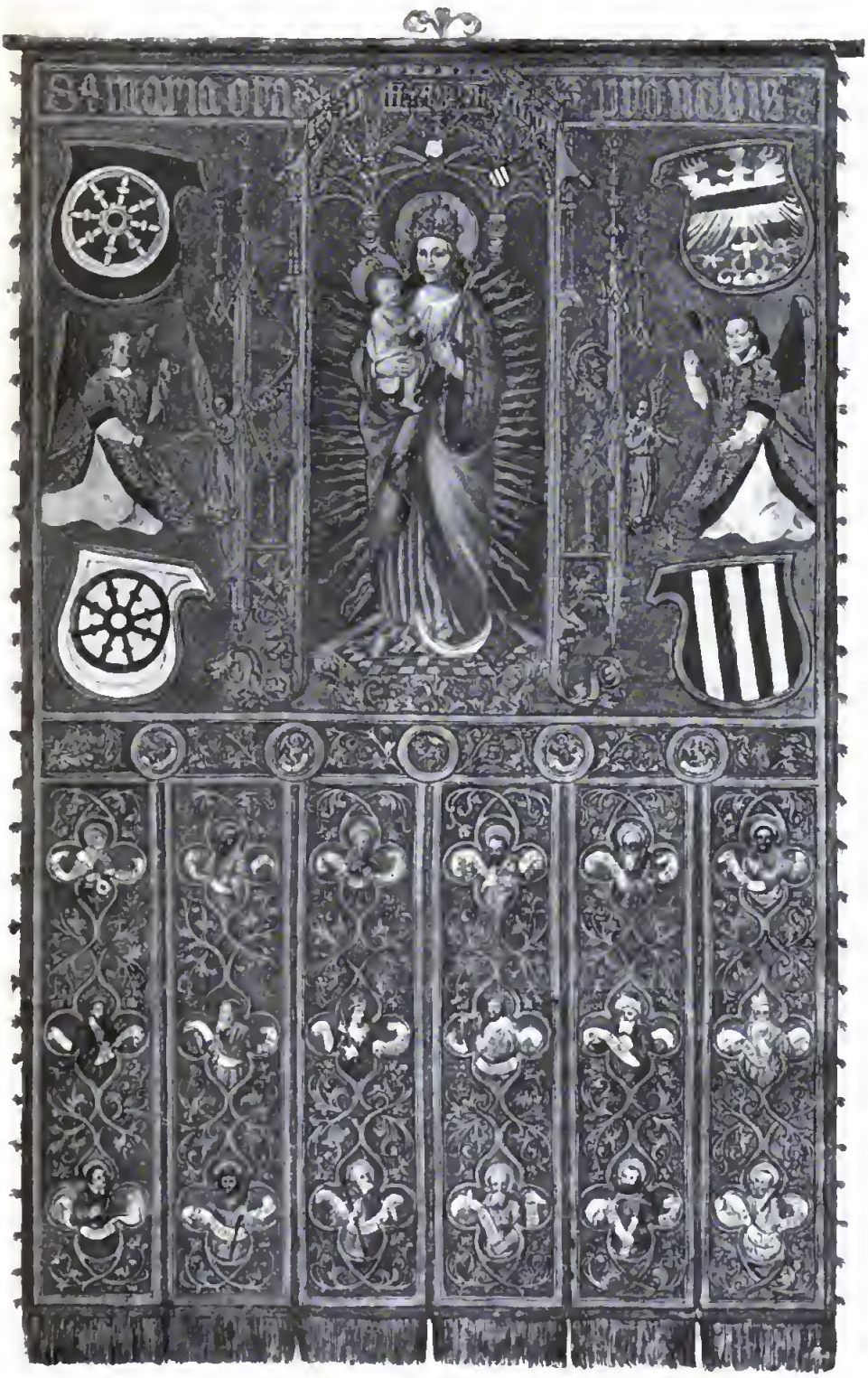
Im oberen Theil sehen wir als Hauptfigur die Patronin des Erfurter Domes, die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde. Sie steht unter einem reichen, goldenen Baldachinwerk mit rothem Hintergrund, auf einem aus goldenen und rothen Plättchen zusammengesetzten Fufsboden, von einem goldenen Strahlenkranz umflossen, die silberne Mondsichel zu Füfsen. Ein aus krausem Laubwerk gebildeter Sockel trägt den Fufsboden. Seitlich lehnen sich an diesen zwei Strebepfeiler, welche sich mit reichen Fialen, Blattwerk, kleinen Baldachinen mit zwei posaunenblasenden Engeln, zu einer luftigen, ganz in Gold ausgeführten Seitendekoration entwickeln. Diese Streben tragen den aus dem Sechseck konstruirten, in perspektivischer Ansicht gezeichneten Baldachin. Das kleine, innen sichtbar werdende Gewölbe ist blau, wie der Mantel der Madonna, und auf derselben Grundfarbe steht in goldenen Lettern, auf breitem Bande, am oberen Rande der Fahne: *Sa. Maria ora pro nobis.* An den hervorspringenden Ecken des Baldachins bilden sich kleine Nischen mit den Figuren des die frohe Botschaft bringenden Engels und diesem gegenüber die allerseligste Jungfrau, beide auf rothem Grund in Gold ausgeführt, wie auch die ganze Architektur golden ist. Zu Seiten der Architektur knieen zwei rauchfafsschwingende Engel mit goldenen, schwarz gemusterten Dalmatiken. Die in den Ecken befindlichen vier Wappen weisen auf die Stadt Erfurt hin (links oben) wie auf die von derselben im XIV. Jahrh. erworbenen Schlösser: Vippach (links unten), Vieselbach (rechts oben) und Kapellendorf (rechts unten). Das Wappen von Vargula befindet sich oben am linken Söckelchen des Baldachins.

Der untere Theil wird vom oberen durch eine Bordüre getrennt, die zwischen Ornament fünf Medaillons enthält. In diesen Medaillons sind die vier Evangelistensymbole auf blauem Grund zu beiden Seiten, in der Mitte das Lamm Gottes auf rothem Grund, zur Darstellung gebracht. In den sechs Streifen des Gehänges ist ein reiches Goldornament angewandt, das, sich wiederholend, nur in den Einzelheiten einige Verschiedenheit zeigt. Dieses reiche Goldornament wird recht wirksam durch drei Reihen Vierpässe unterbrochen, die in der obersten und untersten Reihe Brustbilder der zwölf Apostel zeigen, in der mittleren aber Patriarchen aus dem Stammbaum Mariens, nämlich: (von rechts nach links) Abraham, Jesse, David, Eleazar und Joachim. Sämmtliche Medaillons haben keinen besonderen farbigen Grundton, sondern der gelbgrünliche, stark verschossene Grundton der ripsartigen Seide, welcher den Fond für die ganze Fahne bildet, geht als die gleiche Farbe hinter Ornament und Figuren her. Die silbernen Spruchbänder geben die Namen der einzelnen Gestalten, deren farbige Gewänder in Roth, Grün, Grau, Blau, sich dunkel von diesem Hintergrund abheben und nur wenig Weifs verwendet zeigen.

Auf der Rückseite der Fahne erscheint der Stadtpatron, der hl. Martinus als Bischof, mit der Ueberschrift: *Ste. Martine ora pro nobis.* Die Architektur, die rauchfafstragenden Engel, die beide Theile trennende Bordüre, die Ornamente und die Figuren des unteren Theiles sind identisch mit denen auf der Vorderseite.

Leider hat die Fahne, wie aus dem figürlichen Theil ersichtlich, im vorigen Jahrhundert eine Restauration erfahren, die, zumal in den Gewandpartieen, wenig geglückt ist. Auf diese Restauration beziehen sich wohl auch die an den Sockeln der beiden Säulen angebrachten Buchstaben: J. M. R. und G. M. C. mit zwei Wappen und der Jahreszahl 1742. Sie weisen auf die Obersten-Rathsmeister (Johann Michael Rottermund und Georg Melchior Clemens) von Erfurt, deren Familienwappen und Amtsperiode hin.

Kevelaer. Franz Buschmeyer.



Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

I.

Das Mittelalter bezweckte wohl für die meisten, vielleicht für alle Kirchen eine farbige Ausstattung. In der romanischen Kunst verlangten vor allem Wände, Gewölbe, dann auch die Fenster ihre Gemälde. Während der gothischen Periode forderten die Fenster, sobald sie zu riesiger Gröfse angewachsen waren, nothwendig eine farbige Ausfüllung. Eine Bemalung der architektonischen Theile gab ihnen die entsprechende Umgebung. Blieb für eigentliche Wandmalerei verhältnifsmäfsig weniger Raum als früher, so boten doch die Säulen, Gewölbe und Schlufssteine, die Altäre, Grabmäler und Chorschranken den Malern und Bildbauern Gelegenheit genug, ihre Kunst zu üben. In den Fenstern konnten die Glaswirker die alten Mosaikarbeiten sogar überbieten.

Der Sinn für farbige Ausstattung wächst in erfreulicher Weise. Zeugen dafür sind vor allem die zahlreichen neuen Glasgemälde. Zeugen sind auch manche bereits ganz bemalte Dome und Kirchen. Viele Kirchen warten aber noch auf ihre polychrome Ausstattung, theils weil man sich nicht klar ist, was man machen soll, theils weil die rechten Künstler fehlen oder die Geldmittel nicht ausreichen. Um der ersten Schwierigkeit in etwa zu begegnen, versuchen wir darzulegen, welche Grundsätze, nach Ausweis alter Vorbilder, wohl für Aufstellung von Statuen und für die Bemalung der Wände oder Gewölbe sowie für gebrannte Fenster zu befolgen ware. Zweck unserer Arbeit ist also nicht eine Statistik oder Beschreibung möglichst vieler und verschiedener Versuche figuraler Ausstattung, sondern eine Zusammenstellung des Gemeinsamen, woraus sich Regeln und feste Anhaltspunkte ergeben können.

Um nun die in der historischen Entwicklung bleibenden Elemente desto leichter zu finden, werden wir von einem sicheren Prinzip auszugehen haben. Nach christlicher Auffassung ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern nur eines der vielen irdischen Mittel der Bildung und Veredelung des Menschen. In katholischen Kirchen müssen also Malereien und plastische Bildwerke sich dem Ziel und Zweck des Gotteshauses d.h. dem liturgischen Gottesdienst unterordnen. Sie sind da, um der Gemeinde zu helfen zum Gebet, zum Verständnifs der Predigt und vor allem zur würdigen Feier des in festlicher Weise dargebrachten Mefsopfers. Der Altar mufs stets der Mittelpunkt sein, von dem Alles ausgeht und auf den Alles hinweist. Durch ihn wird das Chor zum wichtigsten Glied. Es mufs demnach bei der Ausmalung hervorgehoben und am reichsten behandelt werden. Im Chore selbst beanspruchen dann die Wand und das Fenster hinter dem Altare sowie das Gewölbe über dem Tabernakel die vorzüglichste Sorge, weil sie Allen stets vor Augen stehen und dem Opfertisch des Gottessohnes als Hintergrund dienen.

Die meisten Kirchen haben nun mehrere Altäre, dementsprechend mehrere Räume, welche diese Altäre einschliefsen. Das Mittelalter nannte nicht nur jenen Bautheil „Chor", worin der Hauptaltar sich befand, sondern auch jeden andern, der einen Altar enthielt. So heifst in mittelalterlichen Schriften sogar der Theil eines Seitenschiffes, worin der Altar eines Heiligen steht, „Chor" dieses Heiligen. Folgerichtig wird jedes Seitenchor, ja jeder andere Abschnitt einer Kirche sich nach seinem Altare zu richten haben. Im Mittelschiff stand nur der Kreuzaltar. Andere Seitenaltäre lehnten sich höchstens an die zwischen Mittelschiff und Seitenschiff stehenden Pfeiler. Die Seitenschiffe füllten sich mehr und mehr mit Altären, ja man baute an sie Kapellen, um passenden Raum für neue Altäre zu gewinnen. Wir müssen darum die Frage nach der Ausstattung einer Kirche in Unterabtheilungen zerlegen und unsere Untersuchung zuerst auf das Hochchor, dann auf das Mittelschiff, auf die Seitenchöre und endlich auf die Seitenschiffe lenken.

I. Die Ausmalung der Apsis.

Jeden aufmerksamen Beobachter mufs die Thatsache überraschen, gleich im frühesten in gröfserem Stil farbig ausgestatteten kirchlichen Gebäude das Grundmotiv zu finden, an dessen Ausbildung das folgende Jahrtausend arbeitete. Dies Gebäude ist die runde Grabkirche der Constanze bei S. Agnese vor den Mauern Roms. Zwei ihrer Apsiden haben ihre Mosaiken [1])

[1]) Für die Datirung der römischen Mosaiken werde ich mich an das grofse Prachtwerk de Rossi's' halten: »I musaici cristiani«. In ihm sind alle vor dem

gerettet. In der ersten steht Christus ohne Bart zwischen den Apostelfürsten, in der andern thront er bärtig vor Moses. Als Sitz dient ihm hier eine Kugel, das Sinnbild des Weltalls. Sie wird in vielen folgenden Mosaiken festgehalten, später zog man einen Königsthron um so lieber vor, weil um den Herrn und seinen Thron eine Mandorla gelegt wurde.

Auch der schon im IV. Jahrh. zu Rom aufgenommene bärtige Typus Christi gewann die Oberhand. Ebenso hielt man fest an dem bedeutenden Gestus der lehrend erhobenen Rechten und liefs der Linken ihre Rolle oder ihr Buch.

Standen in S. Constanze nur die Apostelfürsten neben ihrem Meister, so finden wir in S. Agatha in Subura zu Rom und in der Apsis des lateranensischen Triklinium alle Apostel stehend. Dagegen sitzen diese zwölf um den Heiland in dem schönsten aller Mosaiken, jenem von S. Pudentiana zu Rom und in einer Apsis von S. Aquilino zu Mailand. Dies Sitzen gefiel weniger, denn man behielt es nur in den Bildern des jüngsten Gerichtes bei, weil dort die Apostel mit dem Herrn die Welt richten (Matth. XIX. 28). Für die Apsiden zog man vor, die den Herrn begleitenden Figuren stehen zu lassen. Das bot dort, wo Christus thront, den Vortheil eines Wechsels und der stärkern Betonung seiner Würde. Neben ihn stellte man in kleineren Apsiden zwei, in gröfseren sechs, ja noch mehr Heilige oder Engel. Gern brachte man dicht neben ihm die Apostelfürsten oder die grofsen Erzengel, weiterhin aber andere Engel oder Heilige an. Fein gebildete Meister suchten die Nebenfiguren zu gruppiren, ohne jedoch die für Fernwirkung erforderliche Sonderung derselben aufzugeben. So führen in der Kirche der hh. Cosmas und Damian die Apostelfürsten diese Titularheiligen zu dem in der Mitte stehenden Heiland. In S. Vitale zu Ravenna aber geleiten zwei Engel den hl. Vitalis und Eclesius, den Stifter der Kirche, zum thronenden, jugendlich dargestellten Gottessohne.

Wie in S. Vitale Bischof Eclesius nicht als Heiliger, sondern als Stifter in der Apsis steht, so finden wir in andern Apsiden, z. B. in S. Cosmas und Damian, in S. Prassede, in S. Cäcilia und in S. Marco zu Rom Stifter in der Nähe des Heilandes. Sie nehmen aber stets die letzte, d. h. die vom Herrn am meisten entfernte Stelle ein. Später unterschied man mit Recht die nicht heiliggesprochenen Personen strenge von den Heiligen. Man liefs erstere in kleinerer Figur beim Throne Christi stehen oder knieen. In guten alten Bildern knieen Heilige oder Erzengel niemals. Nur Maria und Johannes der Täufer machen bei den Darstellungen des jüngsten Gerichts eine Ausnahme, weil sie im Gegensatz zu den als Richter sitzenden Aposteln fürbittend auftreten. Engel werden erst spät knieend dargestellt.

In der Rundkirche des hl. Stephanus zu Rom nimmt ein Kreuz, über dem Christi Brustbild erscheint, die Mitte der Apsis ein. Neben ihm stehen die hh. Primus und Felicianus. In S. Apollinare in Classe bei Ravenna glänzt ebenfalls ein Kreuz in der Mitte der Apsis. In S. Clemente zu Rom hat man in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. ein Kreuz, an dem der Heiland hängt und neben dem Johannes und Maria stehen, mit reichen Ranken umgeben und in letztere Heilige gestellt. Die schöne Apsidendarstellung der im XIV. Jahrh. ausgemalten schwedischen Kirche von Rada spricht in dieser Richtung gleichsam das letzte Wort; denn in ihr hält Gott der Vater den Gekreuzigten vor sich hin; der heilige Geist steigt vom Vater zum Sohne hinab; Maria und Johannes knieen, wie in Gerichtsbildern zur Seite und hinter ihnen halten vier stehende Engel brennende Kerzen.[2])

Die Figuren Christi und der ihn umgebenden Apostel, Märtyrer und Engel füllten nur den untern Theil der Apsiden. Die obere Hälfte versah man mit Wolken, in den Scheitel brachte man als Sinnbild des geöffneten Himmels einen Kreisabschnitt, aus dem die Hand des Vaters über dem Menschensohne die wohlverdiente Krone der Glorie hielt. In gröfseren Apsiden benutze man den übrigen Platz für die Symbole der Evangelisten. Da letztere geflügelt dargestellt wurden, pafsten sie zu den Wolken. Nachdem man oben begonnen hatte, Symbole anzubringen, lag es nahe, auch unten und zur Seite solche zu zeichnen und so die grofsen

XV. Jahrh. hergestellten und noch erhaltenen Mosaiken der ewigen Stadt farbig wiedergegeben. Die Mosaiken der ersten christlichen Jahrhunderte und der verschiedenen Länder gibt Garrucci im 4. Bande seiner »Storia dell' arte cristiana« in Umrifszeichnungen. Ueber die ältesten Mosaiken der römischen Kirchen vgl. meinen Aufsatz in den »Stimmen aus Maria Laach« XLVI, 27 ff.

[2]) Maldegren »Monuments scandinaves du moyen-âge« Paris 1862, pl. 10.

historischen Personen durch Symbole ganz einzufassen. Unten liefs man aus den Städten Bethlehem und Jerusalem zwölf Lämmer zu dem auf seinem mystischen Berge stehenden Gotteslamme kommen, zur Seite Palmen aufwachsen, um an das Paradies zu erinnern, worin die Heiligen ewig leben. War die Apsis klein, so fanden jene symbolischen Zeichen auf der sie umfassenden Wand ihre Stelle. Man fügte, wenn noch Platz übrig blieb, z. B. in S. Cosmas und Damian, in S. Prassede die sieben Leuchter, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse und Propheten hinzu. In geistreicher Weise schildert der zweite Bogen in S. Prassede dann auch noch die heilige Stadt des himmlischen Jerusalems.

Es war somit der Regel nach die Ehrenstelle über dem Altare dem Erlöser vorbehalten. So thronte hoch oben über der Kathedra des Bischofes, des Hirten und Lehrers der Gläubigen, das Bild des grofsen Hirten und Lehrers, dessen Stelle die Andern vertreten. Wie unten Priester und Diakonen den Bischof umgaben, so standen neben dem Gottessohn Heilige und Engel. Las man unten aus den Büchern der Propheten, Apostel und Evangelisten, so erblickte man oben ihre Bilder.

Die für gewöhnlich Christus gebührende Stelle wird im VII. Jahrh. in St. Venantio beim Lateran seiner Mutter gegeben. Sie steht dort in der Apsis zwischen vier Heiligen. Acht weitere Heilige stehen in gleicher Höhe auf der Wand. Aber Maria ist als Orante dargestellt; über ihr erscheint in den Wolken das grofse Brustbild Christi zwischen den Brustbildern zweier anbetender Engel. In der Apsis von Parenzo in Istrien wurde während des VII. oder VIII. Jahrh. Maria thronend und mit ihrem Kinde zwischen zwei Engeln und sechs Heiligen angebracht. Zwischen zehn Jungfrauen thront sie als Gottesmutter in der Kirche der hl. Cäcilia zu Rom in einem Mosaik aus dem Beginn des IX. Jahrh. Es füllt die Wand über der Apsis, in deren Mitte Christus steht. Umgekehrt thront Maria zwischen vielen Engeln in der ebenfalls im Beginn des IX. Jahrh. entstandenen Apsis von S. Maria in Domnika zu Rom, während oben auf der Wand Christus in einer Mandorla auf dem Regenbogen zwischen den Aposteln sitzt.

Nur in einer Apsis, jener von S. Agnese vor Roms Mauern, steht die Titelheilige der Kirche in der Mitte, ist aber nicht zwischen Heilige, sondern zwischen zwei Päpste gestellt, die sich um ihre Basilika verdient machten. St. Agnes verdankt diese Ehrenstelle ihrem gerade unter dem Mosaik im Altare befindlichen Grabe.

Wie hat nun das Mittelalter sich zu den bis dahin besprochenen älteren Apsidenbildern gestellt? Rom bietet fünf Apsidenmosaiken des XII. und XIII. Jahrh. Wie in der Rundkirche des hl. Stephanus und wie in S. Clemente nimmt auch im Lateran ein Kreuz die Mitte ein. Ueber demselben findet man das von sieben Engeln umgebene Brustbild Christi, neben ihm Maria und Johannes, vier Apostel und in kleinerer Gestalt Franziskus mit Antonius, zu seinen Füfsen die himmlische Stadt und allerlei kleinere Bilder. Unter der Wölbung der Apsis stehen zwischen und neben vier Fenstern die neun übrigen Apostel. In S. Paul thront Christus in der Mitte der Apsis; neben ihm stehen Petrus, Paulus, Andreas, Lukas und zwei grofse Palmbäume; unter ihm erhebt sich auf einem Altare ein Kreuz, neben dem Altare aber sind zuerst zwei Engel, dann zwölf weitere Apostel und Evangelisten angebracht. In Maria Nuova (jetzt S. Franzeska Romana) thront die Gottesmutter zwischen vier Aposteln.

In Maria Maggiore und Maria in Trastevere sind die beiden frühern Systeme vereint. Das ältere und weiter verbreitete hatte Christus in die Mitte gesezt, das andere Maria. Jetzt wird die Mitte durch eine grofsartige Gruppe gefüllt, worin Christus seine Mutter krönt. Zur Rechten und Linken dieser Gruppe hat Jakob Torriti 1295 je neun Engel, sechs Heilige und zwei Donatoren gestellt. Alle diese Figuren fafst er durch einen reichen Rahmen ein; als Untersatz gab er ihnen fünf zwischen und neben vier Fenstern angebrachte Szenen aus dem Leben Mariä. Einfacher ist die um ein Jahrhundert ältere Apsis von S. Maria in Trastevere, denn in ihr ist die Gruppe der Krönung nur von acht Heiligen begleitet. Weiter nach unten nahen sich hier in einem Fries die zwölf Lämmer dem Lamm Gottes, darunter aber sind sechs Szenen aus dem Marienleben ausgeführt. Rom blieb also auch im Mittelalter in der alten Bahn. Es bereicherte sein altes Schema durch die Einführung der Krönung Marias und durch die Anfügung von Szenen aus dem Leben der Gottesmutter.

Auch das übrige Italien entfernte sich nicht von den alten Vorbildern. In einer ersten Apside

von S. Angelo in Formis bei Kapua (XI. Jahrh.) thront oben Christus zwischen den Evangelistensymbolen, während unten die drei grofsen Erzengel zwischen zwei Benediktinerheiligen stehen. In einer anderen Apsis thront Maria zwischen zwei Engeln und stehen unten neben dem hl. Michael die zwölf Apostel. In der reichen Capella Palatina zu Palermo (XI. Jahrh.) findet man wie in S. Venantio zu Rom das grofse Brustbild Christi über dem Bilde Marias, die aber hier zwischen vier Heiligen thront. Im Dome zu Monreale (XII. Jahrh.) sitzt in der Wölbung die Gottesmutter zwischen zwei Engeln und ebenso vielen Heiligen, sechs andere Heilige stehen unten neben dem Fenster. In Salerno ist dann wieder wie in S. Agnese ausnahmsweise das Bild des Kirchenpatrons in die Mitte gebracht; denn dort thront der hl. Markus zwischen vier Heiligen; über ihm steht in unschöner Anordnung der Erzengel Michael.[3])

In der Apsis von S. Ambrogio zu Mailand hat man während des IX. Jahrh. zur Seite des thronenden Heilandes die Geschichte des hl. Ambrosius dargestellt. Die Apsis von S. Marco zu Venedig hat erst 1506 ihre jetzige Gestalt erhalten. Trotzdem schliefst sie sich an die alten Vorbilder an; denn in der Wölbung thront der Heiland und unter ihm stehen vier Heilige.

In Deutschand hat man gleichfalls die altchristliche Sitte hochgehalten. Christus finden wir in der Apsis der Kirche von St. Helena bei Grafendorf in Kärnthen; die Apostel umgeben ihn in der Helenakapelle bei Bozen.[4]) Zwischen den Evangelistenzeichen und sechs Heiligen thront er hoch in der Apsis der Patroclikirche zu Soest.[5]) Lindau hat in der Apsis der Peterskirche ein Krönung Mariens. Im Münster zu Freiburg findet sie sich auf dem Triumphbogen. In der Neuwerkskirche zu Goslar thront Maria in einem grofsen Kreise zwischen zwei knieenden Engeln und ebensovielen Heiligen.[6])

Als Folgerung aus den angeführten Denkmälern ergibt sich die Regel: In eine Hauptapsis gehört für gewöhnlich ein grofses, die ganze Kirche beherrschendes Bild des Erlösers. In Marienkirchen wird ein Bild der Gottesmutter in die Mitte passen, es genügt aber auch in ihnen, die allerseligste Jungfrau mit anderen Heiligen neben den Herrn zu stellen. Die schönste Lösung wird für Marienkirchen immer das Bild der Krönung sein. Einen Heiligen in die Mitte der Apsis zu stellen, ist nicht anzurathen. Man hat sich früher begnügt, den Patron durch einen Ehrenplatz neben der grofsen Figur Christi auszuzeichnen.

Diese Regel ist auch auf gothische Kirchen anzuwenden. Leider hat fast kein gothisches Chor die volle Reihe seiner Fenster bewahrt. Gerade das mittlere Fenster war der Zerstörung oder Erneuerung am meisten ausgesetzt. Wo hohe Altarbauten die Fenster verdeckten, ist es geblieben. Ueberdies fehlt bei grössern Kirchen wegen des Umganges häufig ein eigentliches Mittelfenster des Chores; denn das der mittleren Kapelle des Umganges hat sich dem dortigen Altare anzupassen. Trotzdem gibt uns hier der Kölner Dom einen Fingerzeig; denn in seinen obern Fenstern stehen ringsumher die Könige von Juda um die Anbetung der hh. drei Könige.[7]) Das ist offenbar eine geistreiche Lösung, weil die hh. drei Könige Patrone des Domes sind. Diese Anordnung entspricht dem Gedanken, der die Krönung der Gottesmutter in die Apsiden der Marienkirchen brachte. In Bourges enthält das mittlere Chorfenster die grofsen Figuren der Gottesmutter und des hl. Stephanus, des Patrons. In den sieben Fenstern der Evangelienseite stehen die kleinen und grofsen Propheten, Moses und Johannes der Täufer, in den sieben der Epistelseite die Apostel, Evangelisten und einige Jünger.[8]) Das mittlere Fenster des ersten Umganges zeigt den Weltrichter, die anderen haben Figuren von Heiligen.

Freilich bietet das mittlere Chorfenster hie und da in kleinen Medaillons Szenen aus Christi Leben. Man mufs aber dabei nicht vergessen, dafs ehedem das Chor grofser Kirchen durch einen Lettner vom Schiff abgetrennt war und ausschliefslich zum Stiftsgottesdienst benutzt

[3]) Abbildungen dieser unteritalienischen Apsiden bei Salazaro »Studi sui monumenti della Italia meridionale« Napoli 1871 und 1877. Für Monreale vgl. »Il duomo di Monreale illustrato da Dominico Benedetto Gravino abate Cassinense« 1859. Für S. Angelo die neueste werthvolle Arbeit von Krans.

[4]) »Mittheilungen der K. K. Centralkommission«. Neue Folge VII, S. 42 und XIX, S. 226 Tafel 1.

[5]) Aldenkirchen »Die mittelalterliche Kunst in Soest« Bonn 1875, Tafel 1a.

[6]) Mithoff »Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte« III, Tafel XXII.

[7]) Schmitz »Der Dom von Köln, Glasmalerei«, Lief. XXII, Nr. 5 u. 6; Lief. XVIII, Nr. 1.

[8]) Cahier et Martin »Monographie de la cathédrale de Bourges« Paris 1841, pl. 20 a.

wurde. Kleine Bildchen konnten die Stiftsherren allenfalls noch erkennen. Heute ist das Chor regelmäfsig so mit dem Schiff verbunden, dafs alle seine Ausstattungsgegenstände, also auch seine Fenster, vom Volke gesehen und auch vom Laien zur Erbauung benutzt werden sollen. Darum ist es erwünscht, wenn die einzelnen Darstellungen womöglich eine der Entfernung entsprechende Gröfse erhalten. Das aber führt wiederum dazu, die alten Apsidenbilder zum Muster zu nehmen, worin stets eine mittlere Figur durch Gröfse und Bedeutung die ganze Kirche beherrschte.

2. Die Ausstattung des Choreinganges.

Da die alten Basiliken eine flache Decke hatten, ward ihre Apsis von einer viereckigen Wand eingeschlossen; der Halbkreis der Apsis schnitt aus der Wand ein Stück heraus. Der übrig bleibende Theil erhielt aber Figuren, welche, wie oben erwähnt wurde, im engsten Zusammenhang standen zu denen der Apsis selbst, besonders: die beiden Städte, Lämmer, Evangelistensymbole, Apostel, Propheten und die vierundzwanzig Aeltesten. Wo ein Querschiff sich vor das Chor legte, entstand ein zweites Wandstück, aus dem am Ende des Mittelschiffes ein der Apsis entsprechender Halbkreis wiederum oben einen Theil wegnahm. Was blieb, nennt man gewöhnlich: „Triumphbogen". Bereits im V. Jahrh. ward dieser Triumphbogen in Maria Maggiore mit einer grofsen Zahl bildlicher Darstellungen geziert. In seine Mitte setzte der Mosaicist über den Scheitel des Bogens den Thron Gottes mit zwei Engeln und den vier Evangelistensymbolen, an den Fufs des Bogens rechts und links die Städte Bethlehem und Jerusalem mit den zwölf Lämmern, in den übrigen Raum acht Szenen aus dem Leben der Gottesmutter. Dem grofsen Triumphbogen von S. Paul gaben Galla Placidia und Leo I. ein grofses Brustbild Christi mit zwei anbetenden Engeln, die vier Evangelistensymbole und die Bilder der Apostelfürsten. Den Triumphbogen von S. Prassede schmückte Paschalis zur Zeit Karls des Grofsen mit einer reichen Darstellung der in's himmlische Jerusalem einziehenden Heiligen, die offenbar für einen Choreingang vortrefflich pafste.

Das Mittelalter hat die altchristlichen Vorbilder an dieser Stelle weniger festgehalten, sondern an den Anfang des Chores unten den Erzengel Gabriel und die allerseligste Jungfrau gesetzt,[9]) an dem Scheitel des Triumphbogens aber befestigte es ein grofses Kreuz.[10]) So zeigte der Choreingang die beiden grofsen Geheimnisse der Erlösung: die Menschwerdung nnd den Tod Christi. Jedenfalls gehört also das Bild der Kreuzigung nicht in's Chorfenster, sondern in den Triumphbogen und auf den Altar.

Oberhalb des Bogens malten die Künstler des XV. und XVI. Jahrh. nicbt selten das Weltgericht. Wir finden es an dieser Stelle z. B. in Schwaben zu Ulm im Dome,[11]) zu Wimpfen am Berge und zu Weilheim, dann zu Lindau in der Peterskirche und zu Heinrichs bei Suhl in Sachsen.

Wenn zu Pipping in Bayern der Triumphbogen die Bilder der klugen und thörichten Jungfrauen trägt, so bietet er eine kurze Erinnerung an das jüngste Gericht. Er schliefst sich an die Mosaiken von S. Cäcilia zu Rom an, wo auf der Wand über der Apsis zehn Jungfrauen zur Gottesmutter kommen.

Aber gehört denn das Bild des Gerichtes nicht auf die westliche Wand oder in das westliche Fenster? Zweifelsohne ist da seine alte Stelle. Weil aber die Orgel jenen Theil der Kirche fast stets einnimmt, darf man wohl für den Fall, dafs der alte Platz nicht zur Verfügung bleibt, das Gerichtsbild beim Choreingang anbringen.

In vielen Pfarrkirchen steht jetzt am Anfange des Chores die Kommunionbank an der Stelle des Lettners. In Holland hat man häufig ihre Enden mit einem leuchtertragenden Engel besetzt. Das dürfte auch anderswo nachzuahmen sein. Die Kerzen der Engel wären dann, wenigstens an höheren Festtagen, während der Austheilung der hl. Kommunion und vielleicht während des Kanons anzuzünden. (Forts. folgt.)

Exaeten. Stephan Beissel S. J.

---

[9]) Vgl. diese Zeitschrift 1891, Sp. 207 ff.

[10]) Durandus, Bischof von Mende, sagt in seinem »Rationale« lib. I, c. 1, n. 41: Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur, ... ut omues signum victoriae videntes dicant: „Ave salus totius saeculi, arbor salutifera", et ne unquam a nobis dilectio Dei oblivioni tradatur, qui ut servum redimerel, tradidit unicum filium, (et) ut crucifixum imitemur.

[11]) Otte »Handbuch« 5. Aufl. II, S. 757.

Nachrichten.

Die XLI. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, welche vom 26. bis 30. August in Köln tagte, hat, wie dies bisher stets geschehen, auch in diesem Jahre die Angelegenheiten der christlichen Kunst in den Kreis ihrer Berathungen gezogen und einen Ausschufs für christliche Kunst gebildet. An die Spitze desselben wurde als Vorsitzender der Herr Domkapitular Schnütgen gesetzt, welcher in mehreren Sitzungen den Ausschufs zu eingehenden Berathungen über alle Gebiete der christlichen Kunst und ihrer Pflege versammelte. Der Besuch der Sitzungen dieses Ausschusses war ein ungewöhnlich zahlreicher; die Verhandlungen waren ganz besonders eingehend, lebhaft und angeregt, und begründeten die sehr erfreuliche Wahrnehmung, dafs die Erkenntnifs immer weiteren Boden gewonnen habe, wie nothwendig die Pflege idealer Bestrebungen namentlich in einer sehr stark den materiellen Interessen und der Behandlung derselben sich zuneigenden Zeit erscheine, und wie wichtig und bedeutsam daher die Förderung christlicher und kirchlicher Kunst und des Verständnisses für dieselbe zu erachten sei. Von verschiedenen Seiten wurde in den Besprechungen ganz besonders darauf hingewiesen, dafs das Studium und die Kenntnifs der Kunstgeschichte und der Kunstdenkmäler der verschiedenen Zeiten und das hierauf sich gründende richtige Urtheil und Verständnifs ganz vornehmlich für diejenigen als pflichtmäfsig angesehen werden müsse, welchen die Sorge für den Bau, die Restauration oder die Ausschmückung der kirchlichen Gebäude, für die Ausstattung der Kirchen und für die kirchlichen Geräthe, Gewänder und dergl. obliegt. Es sei daher besonders wünschenswerth und wichtig, dafs an den zur Ausbildung der Geistlichen bestimmten Anstalten den Studirenden nicht blofs Gelegenheit, sich diese entsprechenden Kenntnisse zu erwerben, sondern auch eine dringliche Anregung zu solchen Studien gegeben werde.

Ferner wurde eingehend ausgeführt, wie nothwendig es sei, dafs die jungen angehenden Künstler, welche von christlichen Auffassungen beseelt, auch der Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst in dieser Richtung sich zuwenden wollen, einen Halt und eine Stütze gewännen, um in gemeinsamem Streben Kraft und Anregung zu erhalten und Gelegenheit zu finden, ihre Bestrebungen zur Kenntnifs zu bringen und entsprechende Aufträge zu erhalten; es wurde hervorgehoben, dafs bei der Richtung, die unsere Zeit beherrscht und die jungen Künstler leicht in andere Wege zieht, solche Förderung und Erleichterung als um so nothwendiger anzusehen sei. Diese Gesichtspunkte wurden in Beziehung auf eine eingehende Darlegung zur Erörterung gebracht, welche über die Bestrebungen und Ziele der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" zu München von einem Mitgliede derselben in sehr beredter Weise gegeben wurde. Diese wesentlich aus ausübenden Künstlern bestehende Vereinigung, welche bereits die zweite Jahresmappe hat erscheinen lassen, war schon von der vorigjährigen Generalversammlung zu Würzburg den Katholiken Deutschlands angelegentlichst empfohlen werden.

Noch manche andere, prinzipiell sehr wichtige Fragen, welche für unsere jetzige christliche Kunstthätigkeit von entscheidendem Belange sind, wurden lebhaft zur Behandlung gebracht, insbesondere der notbwendige Unterschied in Auffassung, Gestaltung und Behandlung der Kunstwerke, sofern sie kirchlichen Zwecken dienen sollen, oder für andere Zwecke bestimmt sind, und ebenso ferner die bedeutsame Frage, inwiefern für neue Kunstschöpfungen ein enger Anschlufs an den Geist, Gehalt und die Art der mustergültigen mittelalterlichen Kunstwerke unter Berücksichtigung des theologischen Inhaltes derselben und der hergebrachten, tiefen symbolischen Beziehungen als Nothwendigkeit erscheine, ohne dadurch das selbstständige Schaffen und die Eigenart des Künstlers zu beeinträchtigen; endlich wurde auch die Frage der Ausbildung und des Studiums der Künstler in Betracht gezogen, welche auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst thätig zu sein beabsichtigen.

Eine eingehende Darstellung der Verhandlungen würde hier zu weit führen, aber die Richtung und die Weise, in welcher eine Einigung im Ausschusse stattfand, wird in den nachstehenden vier Anträgen klar gestellt, welche auch in der Generalversammlung Annahme gefunden haben:

Anträge des Ausschusses für christliche Kunst:

I. Die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verwirft jene (sogenannte naturalistische) Kunstrichtung, welche die Personen und Begebenheiten der hl. Geschichte in den Darstellungen der Malerei und der Plastik blofs als geschichtlichen Gegenstand auffafst, oder gar vollständig profanirt und dadurch fälscht; wie auch nicht minder jene, welche die niedere Sinnlichkeit erregt oder fördert.

II. Sie hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das öffentliche und häusliche Leben; daher empfiehlt sie aufs wärmste die Zuwendung von Aufträgen an tüchtige und glaubenstreue Künstler.

III. Sie betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe den Künstlern das Studium und den engen Anschlufs, auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin, an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst, insbesondere aus den drei letzten Jahrhunderten des Mittelalters; sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benutzen und zu verwerthen, unter Anwendung solider und erprobter Techniken. Sie erkennt deswegen ausschliefslich die Thätigkeit selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurtheilt den Fabrikbetrieb und die sogenannten Kunstanstalten, welche als der schlimmste Feind der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Sie verwirft die Massenerzeugung

auf dem Kunstgebiete und warnt Alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirche zu verunzieren und dazu noch finanziell schwer zu schädigen.

IV. Die Generalversammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunstwerke zu neuer Blüthe zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathieen aus, und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus, als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen."

Vorher hatte bereits der Antrag, die »Zeitschrift für christliche Kunst" zu empfehlen, einstimmige Annahme gefunden in einer die Richtung und Leistungen derselben höchst anerkennenden Form.

Endlich ist noch zu bemerken, dafs dem Ausschusse ein Antrag bezüglich der Errichtung eines Denkmals zum Andenken an den Erzbischof Clemens August zugewiesen worden, für welches die Anbringung eines Farbenfensters etwa in einer der Kirchen in der Neustadt Kölns in Vorschlag gebracht würde. Was die künstlerische Seite des Denkmals betrifft, so entschied sich der Ausschufs dahin, dafs eine Kirche der Neustadt für ein Denkmal desselben sich nicht empfehle, dafs dagegen im Dome die Errichtung eines Votiv-Altars, oder eines kunstreich ausgestatteten Erinnerungs-Epitaphs oder auch die Anbringung eines Glasfensters eine entsprechende Lösung sein werde. — Auch dieser Beschlufs fand Annahme durch die Generalversammlung. **Clemens Frhr. von Heereman**

Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christl. Kunst hielt in diesem Jahre die satutenmässige Sitzung ihres Vorstandes und Generalversammlung der Inhaber der Patronatsscheine am 27. August in den obern Räumen des erzbischöfl. Museums zu Köln ab. — Nach Begrüfsung der Erschienenen durch den Vorsitzenden erstattete zunächst der Herr Schatzmeister den Geschäftsbericht und legte die Rechnung über den vorigen Jahrgang der Zeitschrift vor. Nachdem einzelne Abtheilungen einer eingehenden Besprechung und Erwägung unterzogen worden, und auch über die Verwendung der Zinsen der Patronatsscheine eine Einigung erzielt war, wurde dem Herrn Schatzmeister, unter Ausdruck des verbindlichsten Dankes für die sorgfältige und einsichtige Mühwaltung, für die bestimmungsmäfsig vorgeprüfte und richtig befundene Rechnung des VI. Jahrganges der Zeitschrift die Decharge ertheilt. — Wenn zwar auch der Geschäftsbericht nicht ein ungünstiges Bild der Geschäftslage bot, so wurde doch mit Recht von allen Seiten hervorgehoben, dafs eine Vermehrung der Abonnentenzahl als dringend wünschenswerth zu bezeichnen sei, um durch Aufwendung gröfserer Mittel noch mehr in der Zeitschrift zu leisten und insbesondere auch dieselbe in reicherer Weise mit Illustrationen, z. B. in Farbendruck oder in besseren Reproduktionsarten hergestellt, ausstatten zu können; eine solche Ausstattung wurde sowohl an sich zur Anregung der Leser, und zur Klarlegung mancher Auffassungen und Ausführungen, für welche eine bildliche Darstellung unbedingt nicht zu entbehren ist, als auch gegenüber den in anderer Richtung geleiteten und durch ihre grofsen Mittel mit künstlerischer Ausstattung in reichem Maafse versehenen Zeitschriften, als ein dringendes Bedürfnifs erachtet. — Es wurde ferner beklagt, dafs die in den früheren Jahren von den hochwürdigsten Herren Bischöfen erbetene und von denselben auch vorgenommene empfehlende Anregung der Zeitschrift die zu erwartende Wirkung nicht herbeigeführt habe, und insbesondere, wie dies bereits in der vorigjährigen Generalversammlung betont und auch in der Zeitschrift vermerkt wurde, seitens des hochwürdigen Klerus, der doch darauf hingewiesen und berufen ist, das Verständnis der kirchlichen Kunst und das Interesse für dieselbe zu fördern, der Zeitschrift die erhoffte und nothwendige Theilnahme bisher nicht zugewendet worden. — Allgemeine Anerkennung fand die tüchtige, wissenschaftliche und korrekte, der Aufgabe entsprechende Haltung der Zeitschrift, in welcher nach Kräften allseitig die verschiedenen Gebiete und Zweige der Kunst, wie auch des Kunsthandwerks, soweit solche durch ihren Inhalt oder ihren Zweck dem Bereiche der christlichen Kunst angehören, berührt worden. Die hierdurch erzielte Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit wurde zunächst rühmend hervorgehoben, dann aber auch gegenüber manchen früher geäufserten Wünschen, welche sich auf eine noch mehr populäre oder noch mehr praktische Richtung bezogen, ganz entschieden entgegengestellt, dafs gerade die tüchtige, sachkundige, auf der Höhe der modernen Kunstwissenschaft sich stellende Haltung für die Zeitschrift durchaus geboten sei, falls sie gerade den Zwecken einerseits der Förderung des Verständnisses für die christliche Kunst, anderseits der Einwirkung auf die falschen in unserer Zeit so sehr hervortretenden Richtungen der modernen Kunst entsprechen wolle. Wie die Kunstwerke, welche aus christlichem und frommem Geiste geschaffen, nur dann eine allgemeine Bedeutung und bei Anderen, die nicht auf solchem Boden stehen, nur dann Einfluss und Anerkennung erlangen, wenn der Künstler Technik und Aesthetik vollkommen beherrscht, und die Mittel derselben in seinem Werke vollkommen zur Anwendung zu bringen verstanden hat, kann die Zeitschrift nur dann lehren und der modernen, unchristlichen Kunstrichtung mit Erfolg entgegentreten, wenn sie in sachkundiger und wissenschaftlicher Weise geleitet, zeigt, dafs sie alle Ergebnisse der neueren Forschungen und der heutigen Kunstgelehrsamkeit kennt und beherrscht. — Dem Herrn Redakteur, der es verstanden, der Zeitschrift den bezeichneten Charakter und eine solche Bedeutung zu geben, dafs sie auch in allen wissenschaftlichen Kreisen und bei allen Fachmännern eine besondere Anerkennung und Beachtung gefunden, wurde für seine hervorragende, aber mühevolle Thätigkeit der aufrichtigste Dank mit dem Wunsche ausgesprochen, dafs die Zahl geeigneter Mitarbeiter sich mehr und mehr erweitern und seine schwierige Aufgabe ihm hierdurch erleichtert werden möge.

Der hochwürdigste Weihbischof von Trier, Herr Karl Schrod, bisher Mitglied des Vorstandes, wurde einstimmig zum Ehrenmitgliede desselben erwählt.

Clemens Frhr. von Heereman

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

LICHTDRUCK (Tafel VII) der Geburt Christi von Bartholomaeus de Bruyn auf dem Essener Altarflügel. (Beschreibung in Heft VIII.)

I. ABHANDLUNGEN: Die Altarmensen in der Klosterkirche zu Altenryf (Hauterive) in der Schweiz. Mit 12 Abbildungen. Von WILHELM EFFMANN 193

Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt. Mit Abbildung. Von FRANZ BUSCHMEYER 205

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik. I. Von STEPHAN BEISSEL 211

II. NACHRICHTEN: Die XLI. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Köln. Von CLEMENS Frhr. VON HEEREMAN . . 221

Die Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst". Von demselben . . . 223

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1894.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 8

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwahlte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BORSELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING EREDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU)
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Barthel Bruyn: Die Anbetung der hl. Dreikönige.

Flügelgemälde des Essener Altares.

Abhandlungen.

Die Flügelgemälde des Essener Altares.[1]

Mit Lichtdruck (Tafel VII im 7. Hefte, Tafel VIII in diesem, Tafel IX im 9. und Tafel X im 10. Hefte).

Die farbenfrohe niederländische Malerkunst, welche im Beginn des XVI. Jahrh. fast den ganzen Norden beherrschte, fand in der rheinischen Metropole in Bartholomäus Bruyn[2]) ihren vielgewandten, einflufsreichen Vertreter. Sein umfängliches Lebenswerk gibt uns ein getreues Abbild der vielfach wechselnden Strömungen des Geschmackes jener Tage, in seinen Schöpfungen lassen sich die mannigfachen Phasen deutlich verfolgen, welche die niederländische Kunst seit circa 1515—1550 unter der Führung ihrer tonangebenden Meister durchmachte, Wandelungen, welche von einer intimen Naturauffassung und durchaus eigenartiger Ausdrucksweise allmählich bis zum Manierismus hinleiten.

Die Anfänge des Barthel Bruyn sind mit den Traditionen der Antwerpener Malerschule eng verknüpft. Der Einflufs der italienischen Kunst wirkt zunächst wohlthuend und klärend solange nordisches Empfinden ein genügendes Gegengewicht behält, dann aber verfällt der Kölner Maler wahrscheinlich im Anschlufs an einen berühmten Romanisten seiner niederländischen Heimath vollständig der Manier und endet in unverstandener, leerer Nachahmung der römischen Kunstheroen.

Ueber die Persönlichkeit des Barthel Bruyn und seine bürgerliche Stellung in Köln besitzen wir ausreichende Kunde. Eine Denkmünze, welche im Jahre 1539 zu Ehren des Malers geprägt wurde, enthält aufser einem Lobspruch auf seine Porträtkunst — NOVIT HIC | EFFIGIES SINE | SENSU PINGERE | VIVAS — auch das getreue Abbild seiner Gesichtszüge. Diese Medaille ist uns nicht nur ein schönes Zeugnifs seines Ruhmes, wir lernen aus derselben auch das Geburtsjahr des Meisters kennen. Laut der Umschrift war Bartholomäus Bruyn im Jahre 1539 46 Jahre alt, er mufs demnach 1493 geboren sein. Auf seine Herkunft gestattet uns jedoch die Bezeichnung BARTHOLOMEVS BRVYN PICTOR COLONIENSIS noch keinen sichern Rückschlufs, sein Name deutet dagegen ebenso wie der Ursprung seiner Kunst auf die Niederlande hin.

Bei der ersten Wahl des Meisters zum Vierundvierziger der Malerzunft (Weihnachten 1518) findet sich sein Name in der Fassung „Bertoult Bruyn meler", im Jahre 1521 ist „Bartell Bruen" in die Rathsliste eingetragen. In der Generalquittung über das Essener Altarwerk (20. Dez. 1525) bezeichnet sich der Künstler selbst „Ich Bartelmeus de Bruyn, meler, borger to Collen", wobei das „de" offenbar nur als der Artikel aufzufassen ist, was schon aus der Aufschrift der Rückseite ebendieses Schriftstückes: „Meyster Bartholomeus Bruyn, meler to Collen" klar hervorgeht.

In Merlo's Besitz befand sich das Siegel des Malers in einem Wachsabdruck vom Jahre 1547, das den Namen „BARTOLD" — „BRVIN" und das Wappen, einen aufgerichteten Bär (Brun oder Bruyn in der Thierfabel) enthält. Da ebenso die Schreinsurkunden, die Rathsherrenverzeichnisse, der Vertrag mit dem Xantener Kapitel 1529, das Gedenkbuch des Hermann v. Weinsberg den Namen des Malers übereinstimmend stets ohne dieses „de" enthalten, so dürfte die Schreibweise Barthel Bruyn als die richtige anzusehen sein.

Aus den genannten urkundlichen Erwähnungen geht nun hervor, dass Barthel Bruyn in Köln durch seine Kunst zu Ansehen und Wohlstand emporstieg. Mit seiner Gattin Agnes erwarb er 1533 zwei Häuser „Karbunckel" und „Aldegryn" bei St. Alban. In den Jahren 1549

[1]) Eichenholz. Jede Tafel hoch 2,845 *m*, breit 1,52 *m*.

[2]) Vgl. Baudri im »Organ für christl. Kunst« (1851) S 29; Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« II S. 498; Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 523; Lübke »Geschichte der deutschen Kunst« S. 705; P. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« Bd. II S. 279—281; Merlo »Kölnische Künstler« Nenausgabe Sp. 127.

und 1552 (Weihnachten) wurde er zum Rathsherrn gewählt. Barthel Bruyn starb 1555; seine Söhne Arnold und Bartholomäus d. J. widmeten sich ebenfalls der Malerkunst.

Einige seiner vorzüglichsten Gemälde hat Bruyn eigenhändig mit Daten versehen; über die Entstehung seiner Hauptschöpfungen sind wir durch die noch erhaltenen Verträge und mannigfache urkundliche Aufzeichnungen auf das Genaueste unterrichtet. An dieser Stelle wollen wir nur kurz erwähnen, was sich an Nachrichten über das Essener Altarwerk erhalten hat, dessen Flügelgemälde wir in vier Lichtdruckreproduktionen vorführen.

Die Bilder der Innenseiten „die Geburt Christi" (Tafel VII in Heft 7) und „Epiphanien" (Tafel VIII in diesem Hefte) liegen dem Leser vor. Die Aufsenseiten mit Darstellungen des „Crucifixus" und der Klage um den göttlichen Leichnam werden durch die Tafel IX und X in den beiden folgenden Heften veranschaulicht.

In dem »Catalogus oder Verzeichnifs der Abtissinnen des Kayserl. freyweltlichen Stiffts Essen, wie sie nach einander regirt haben« (Bibl. royale zu Brüssel cod. 14742.)[3]) findet sich bei Moena von Oberstein (1489—1525) die Eintragung: anno 1522 ist die taffel (pictura) auf dem hohen chor in summo altari bei dem weitberümten Meister Bruin bedingt zu mahlen und anno 1525 auffgehangen, kostet allein zu mahlen 247 goldgulden.

Diese kurze Notiz wurde durch werthvolle Funde in dem bisher unzugänglichen Essener Stiftsarchiv von Dr. P. Clemen[4]) auf's Glücklichste berichtigt und erweitert.

In dem uns nunmehr bekannt gewordenen Vertrage mit dem Essener Stifte vom 17. Juli 1522 verpflichtet sich Barthel Bruyn zur Zierde des Hochaltares zwei gröfsere und zwei kleinere Flügeltafeln sowie die Flügel der Predella mit Gemälden zu schmücken. Als Preis wurde die Summe von 300 Gulden festgesetzt und gleichzeitig ausgemacht, dafs die Bilder innerhalb zweier Jahre vollendet sein sollten.

Am 20. Dezember 1525 stellt dann der Künstler dem Essener Stift eine Generalquittung aus über den Empfang von 380 Gulden 16 alb. für die Gemälde des Hochaltares und 21 Gulden für drei seidene karmesinfarbene Fahnen, die er „mit bylden gemalt . . . und myt golden blomen overguylt" hatte. Als Donatorin findet sich aber in dem Akkord nicht Monika von Oberstein sondern Margaretha von Bichlingen genannt, welche der Maler auch auf seiner Darstellung der Geburt Christi verewigte.

Bruyn's Werk fand bei seinen Zeitgenossen die höchste Bewunderung, mehrere ältere Schriftsteller gedenken der Essener Tafeln mit grofsem Lob, so Georg Braun in seinem Städtebuch 1593 Bd. III p. 40 und Merian in der »Topographia Westphaliae« p. 25.

Und in der That hat der Künstler sein Wort gehalten, wenn er versprach die Gemälde „truwelich mit allem vleyss und syns besten vermogens" zu vollenden, sie sind sein Meisterwerk geworden.

Von dem reichen Bilderschmuck des Essener Altares blieben uns leider nur zwei beiderseitig bemalte Tafeln erhalten, zwei weitere Flügel, welche nur zur Passionszeit am Altar prangten, wurden vor einigen Jahren von ungeschickter Hand vernichtet. Die noch vorhandenen Gemälde befanden sich auch nach ihrer Restauration durch Professor Büsen 1839 in bedauerlichem Zustand. Sie werden nun von Batzem in Köln wiederhergestellt und sollen demnächst den Platz ihrer ursprünglichen Bestimmung auf dem Hochaltar wieder einnehmen.

Die Aufsenseiten der Flügel enthalten die Bilder Christus am Kreuze und die Klage um den göttlichen Leichnam. Der Meister bemühte sich hier, seine Figuren zu geschlossenen Kompositionen zusammenzufassen, den Vorgang deutlich und ergreifend zu vergegenwärtigen. Unter bewölktem Himmel hängt die edle Gestalt des Erlösers am Kreuzespfahl. Links sinkt Maria ohnmächtig in die Arme des Lieblingsjüngers Johannes, Maria Salome betrachtet den Schmerz der Gottesmutter mit inniger Ergriffenheit. Zu den Füfsen des Crucifixus kniet Magdalena mit inbrünstigem Gebet, Kriegsknechte und Pharisäer beschliefsen rechts die Gruppe.

Im Hintergrunde breitet sich eine wilde Landschaft aus mit mächtigem Felsenthor, durch welches der Zug sich dem Richtplatze naht. An einem einsamen vom Sturm zerzausten Baum hat sich Judas erhängt.

[3]) Vgl. Dr. O. Seemann in den »Beiträgen zur Geschichte von Stadt und Stift Essen« Heft V (1883). P. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« Bd. II S. 258.

[4]) Vgl. P. Clemen im »Repertorium für Kunstwissenschaft« Bd. XV (1892) S. 245.

Auf der zweiten Darstellung betrachtet Maria im Kreise ihrer Getreuen mit Johannes das schmerzvolle Antlitz des verstorbenen Heilandes. Magdalena küßt weinend die herabhängende Hand des Leichnams. Der abgezehrte Leib Christi in der Todesstarre ist überaus energisch modellirt; in dem ausdrucksvollen Antlitz der hl. Jungfrau schildert der Maler das stumme, erhabene Leid der Gottesmutter, die aus den geliebten Zügen des Sohnes die Größe des vollbrachten Erlösungswerkes ermißt. In den Mienen der Umstehenden wird der Ausdruck der Trauer in mannigfachster Weise variirt.

Dem Charakter dieser Darstellungen entspricht auch die malerische Behandlung der Bilder. Die Farben erscheinen kräftig, körperlich. Besonders wirksam sind die verschiedenen rothen Töne, welche der Meister nebeneinander setzt.

Auf den Innenseiten der Flügel sehen wir rechts „die Anbetung der hl. Dreikönige", eine etwas zerstreute Komposition, aber ein Bild voll würdiger, gehaltvoller Köpfe, namentlich auch im Gefolge der Magier, dem der Künstler einige zeitgenössische Bildnisse beigesellt zu haben scheint. Die Madonna und das Christkind finden sich fast unverändert auf dem etwa gleichzeitigen Votivbilde des Herzogs von Cleve wieder (Berliner Galerie Nr. 689). Im phantastischen Pomp des ganzen Aufzuges, dem üppigen Ornament und der leuchtenden Landschaft spricht sich der Geist der vlämischen Renaissance besonders prächtig aus. — Den linken Flügel nimmt „die Geburt Christi" ein. Maria betet das göttliche Kind an, von dem ein Lichtschimmer ausgeht; Joseph tritt soeben staunend mit der Kerze heran. Um die Krippe aber hat sich eine Schaar Engelknaben zu einem himmlischen Orchester versammelt, mit Instrumenten schweben noch andere auf buntschillernden Fittichen herbei. (Reminiscenzen des Künstlers aus seiner früheren Darstellung desselben Gegenstandes für Peter van Clapis gemalt. Berlin, Samml. von Kaufmann.) Im Hintergrund der festlichen Halle kommen die Hirten zur Anbetung; in der Ferne der Landschaft bringt ihnen ein Engel die frohe Botschaft. Das Porträt der Stifterin hat der Meister links beigefügt, vor ihr auf der Steinbrüstung ihr Wappen. Beide Gemälde sind datirt. Bei der „Anbetung der Könige" findet sich die Jahreszahl 1525 auf einer Tafel in der rechten unteren Ecke, auf der „Geburt Christi" steht 1(5)24 (4 undeutlich) am Pfeiler über dem Haupte der Donatorin.

Die Schöpfungen Barthel Bruyn's erfreuen uns durch ein leuchtendes warmes Kolorit, holdselige Frauen- und Kinderköpfe. Die Gesichter sind von rundlicher Form. Die Augen stehen etwas schief und liegen nur unmerklich tiefer als die hohe Stirn, welche am unteren Rande von den schön geschwungenen Linien der hohen Augenbrauen begrenzt wird. Die Lider sind kräftig entwickelt, der lachende Mund mit vollen geschwungenen Lippen ist manchmal ein wenig geöffnet. Das Inkarnat ist frisch, etwas graurosig. Braunes oder röthliches Lockenhaar umwallt das liebliche Oval des Antlitzes.

Das Gewand ist oft streifig langgezogen und wird von reichen röhrenartigen Faltenwulsten vielfach gebrochen.

Den Hintergrund füllen romantische Gebirgslandschaften mit blauen Fernen, Burgen und Städten in engen Flußthälern.

Das Essener Altarwerk bezeichnet den Höhepunkt im Entwickelungsgang des jugendlichen Malers, in diesen Arbeiten konzentrirt der reifende Künstler alle Kräfte, um zu voller Beherrschung der Form und Technik zu gelangen.

Ein Antwerpener Maler, Joost van Cleve, der sogenannte Meister des Todes Mariä, hatte ihm bisher die Wege gewiesen. Ihm verdankt Bruyn das frische blühende Kolorit, die zarte durchsichtige Behandlung seiner Jugendwerke; manche seiner Kompositionen z. B. unser Crucifixus und Epiphanien klingen sogar direkt an Schöpfungen dieses Meisters an.

Gegen Ende der zwanziger Jahre folgt Barthel Bruyn dann einer Geschmacksrichtung, die ihn wie die ganze niederländische Schule ihren eigentlichen Zielen entfremdet. Rafael und Michel Angelo galten von nun an als die strahlenden Vorbilder. Bruyn, der die römische Kunst überhaupt nur aus zweiter Hand kennen lernte, büßte bei dieser Stilwandlung den besten Theil seiner Kunst, die Ursprünglichkeit, ein; nur im Bildnis, in dem sich der Meister ohne Vermittler der Natur gegenüber sah, errangen auch seine späteren Arbeiten bleibende Bedeutung.

Bonn E. Firmenich-Richartz.

Gothischer Schrank vom Jahre 1425.

Mit Abbildung.

Im Privatbesitze zu Münster i. W. befindet sich seit Kurzem der alte, beachtenswerthe Schrank, dessen Abbildung wir hier beifügen. Eine kurze Beschreibung möge zur Erläuterung dienen.

Der Schrank hat eine etwas gedrungene, prismatische Form; seine Höhe beträgt 143 *cm*, seine Breite 76 *cm*, seine Tiefe 33 *cm*. Die in Schnitzarbeit ausgeführten Verzierungen sind, abgesehen von einem kleinen ornamentalen Streifen oben an der linken Schmalseite, auf die Vorderseite beschränkt. Diese gliedert sich in zwei übereinander liegende Thüren, die oben von einem Kopfstücke zu beiden Seiten von ornamentalen Streifen eingerahmt werden. Das Kopfstück, etwas breiter als der übrige Schrank, enthält animalische Dekoration, nämlich vier stark bewegte phantastische Thiere, von denen eins an einem Ringe angebunden ist. Nach oben bildet eine Zinnenverkrönung den Abschlufs, nach unten eine Leiste mit der Reliefinschrift: „*datum domini mccccxxv in vigilia purificationis*". Symmetrisch stilisirte Rebenranken mit Blattern und Trauben und als Schlufs oben je ein Thier nehmen die seitlichen Streifen ein. In der Fullung der oberen Thür ist die Verkündigung Mariä dargestellt; der Engel und Maria tragen je ein Spruchband mit den Worten: „*ave maria gratia plena*" und „*ecce ancilla domini*". Zwei gothische Spitzbögen, deren Dreipafs durch ein Weinblatt gefullt ist, bilden über der Szene eine Art Baldachin. Die Zwickel der Bögen links und rechts sind durch eine Rosette verziert; in dem mittleren erscheint eine zu Maria hinabfliegende Taube, das Symbol des hl. Geistes. Die Füllung der unteren Thür schmückt die thronende Gottesmutter, die eine Krone trägt und das Jesuskind auf ihrem Schoofse hält. Die Ränder des Thrones laufen in zwei Lilien aus. Darüber spannen sich zwei flache gothische Bögen, auf denen drei Engel ruhen; der links spielt die Geige, der mittlere ein Blasinstrument, der rechts eine Art Mandoline. Unter den Bögen und sich diesen eng anschliefsend läuft ein Spruchband mit den Worten: „*grot sis du mari*".

Die Erhaltung des aus Eichenholz gefertigten Schrankes ist eine relativ gute zu nennen. Das Material zeigt noch durchweg eine feste Konsistenz. Der Zusammenhang der einzelnen Stücke hat sich nur wenig gelockert und liefse sich leicht wieder herstellen. Das Relief hat nur ein geringes von seiner Höhe und Schärfe eingebüfst. Leider ist das Schlofs der oberen Thür sammt dem Holze ausgesägt; möglich, dafs es von kunstvoller Arbeit oder sonst interessant war und die Begierde eines rücksichtslosen Händlers reizte.

Eine Eigenthumlichkeit des Schrankes ist seine Bemalung, von der bedeutende Reste zu Tage traten, als die dicke, weifse Tünche entfernt wurde, welche die ganze Oberfläche bedeckte. Die Blatter sind grun gehalten, die Trauben schwärzlich, der Grund roth. Die gleichen Farben sind für die figürlichen Reliefs verwandt worden. Es scheint diese Bemalung eine ursprüngliche zu sein.

Der Schrank stammt aus der Gegend von Hafsbergen im Osnabrück'schen und war im Besitz eines Bauern, der sein Schuhwerk darin aufbewahrte. Der bildliche Schmuck sowie auch die Inschriften machen es sehr wahrscheinlich, dafs sein erster Standort eine Kirche war. Die Echtheit ist ganz zweifellos.

Noch einige Worte über Stil und Werth des Schrankes. Der Stil der Thürfüllungen ist gothisch; dagegen erinnern die Ornamente des Kopfstückes und der Streifen noch an die romanische Periode; das gilt besondera von den Thieren. Solch' spätes Fortwirken romanischer Elemente erklärt sich aus dem konservativen Charakter der westfälischen Kunst. Auch muthet die ganze Form des Schrankes mit der Thurmzinnenkrone sehr alterthümlich an.

Der Verfertiger des Schrankes ist kein schlechter Meister gewesen; er hat mit einfachen Ornamenten geschmackvoll zu arbeiten gewufst und hat eine verständige Gliederung der Fläche erzielt. Der figürliche Schmuck beweist eine gute Hand und Sinn für Formen.

Was den Schrank besonders werthvoll macht, ist die genaue Datirung: er ist am 1. Februar 1425, dem Vorabende von Mariä Lichtmefs aufgestellt. Gothische Möbel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. sind überhaupt nicht häufig; mit Jahreszahl und Tag versehene dürften aber zu den gröfsten Seltenheiten zu rechnen sein.

Münster. Albert Wormstall.

Digitized by Google

Schrank vom Jahre 1425 in Münster.

Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen vom Meister E S.

Mit 8 Abbildungen.

Ein Werk des Israhel van Meckenem beschreibt Bartsch unter Nr. 150 bis 157 eine Folge von acht Blättern, deren jedes sechs Runde in zwei Reihen nebeneinander enthält. Diese Blatter kommen selten intakt vor, meist sind sie auseinander geschnitten und nur fragmentarisch in einzelnen Runden erhalten. Für ihre grofse Verbreitung und Beliebtheit im XV. Jahrh. spricht der Umstand, dafs Israhel die Platten, wenn sie nicht mehr druckfahig waren, immer wieder aufstach und retouchirte, so dafs man bei der Mehrzahl (B. 150 und 153 ausgenommen) noch heut zwei bis drei verschiedene Etats nachweisen kann. Die Darstellungen sind fast ausschliefslich religiösen Inhalts: Szenen aus dem Marienleben und der Passion wechseln mit solchen aus den Legenden der Heiligen; ein Blatt enthält u. A. die vier Evangelistensymbole, ein anderes die zwölf Apostel und eines sogar vier Todtentanzbilder, beiläufig bemerkt, die fruhesten gestochenen Darstellungen dieser Art.

Der niederdeutsche Stecher scheint sich bei Anfertigung dieser acht Blatter eine ältere oberdeutsche Folge zum Vorbild genommen zu haben, wenn er dieselbe auch keineswegs kopirt hat. Sie rührt von der Hand des vielseitigen und fruchtbaren Meisters E S her und scheint ebenfalls aus acht Blättern mit je sechs Runden bestanden zu haben. Passavant kannte davon nur sechs, die sich im Dresdener Kabinet, der reichsten Sammlung von Stichen des Meisters E S, befinden. Er fuhrt die Blätter an zwei verschiedenen Stellen seines »Peintre-Graveur« auf, und zwar einmal unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S und das andere Mal unter den anonymen Niederdeutschen. Dafs sie aber eigenhändige Arbeiten des E S sind, dem sie auch Frenzel[1]) zuweist, unterliegt keinem Zweifel und wird durch die Existenz zahlreicher minderwerthiger Kopien bezeugt.

Eine kurze Aufzählung der Stiche mit den danach bekannten Kopien möge hier Platz finden. Die Vertheilung der sechs Runde auf jedem der Blätter, von welchen drei (Nr. 5, 6 u. 8) diesem Aufsatz in Hochätzung beigegeben sind, ist diese:

a. b.
c. d.
e. f

1. Szenen aus dem Marienleben: a) die Heimsuchung, b) die Geburt Christi, c) die Anbetung der Könige, d) der Tod Mariae, e) die Krönung Mariae, f) die Beschneidung. 97 : 70 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 30 *mm*. P. II. 87. 36 A. und 214. 17. Dresden. Paris (Rund b und f einzeln ausgeschnitten).

2. Szenen aus der Passion: a) das Gebet am Oelberg, b) die Gefangennahme, c) Christus vor Pilatus, d) die Geifselung, e) die Dornenkrönung, f) die Entkleidung. 100 : 70 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde 31 *mm*. P. II. 87. 35 B. und 214. 18. Lichtdruck von f in Gutekunst's »Auktionskatalog« Nr. 43.[2]) Dresden. Bologna (Rund b). Nürnberg (Rund f).

2A. Kopien nach b, c, d, e. Durchmesser 31 *mm*. »Repertorium f. K.« XV. p. 480. 1—4. Brüssel.

2B. Kopie nach e. Durchmesser 28 *mm*. Weig. u. Zest. II. 102. 485. Der Verbleib dieser schwachen Kopie, die nach dem Goldgrund und Kolorit zu schliefsen wohl aus einem Manuskript stammt, ist mir nicht bekannt. Bei der Auktion der Weigeliana (1872) erwarb sie Eugen Felix für 6 Thlr. und 1885 ging sie auf der Auktion Felix für 40 Mk. an Thibaudeau.

3. Szenen aus der Passion: a) die Kreuztragung, b) Christus am Kreuz, c) die Kreuzigung, d) die Kreuzabnahme, e) die Auferstehung, f) die Grablegung. 98 : 72 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm*. P. II. 87. 35 C. und 214. 19. Dresden.

4. Szenen aus dem Leben Christi und Anderes: a) die Himmelfahrt, b) Gott Vater von Engeln verehrt, c) die Höllenfahrt, d) das jüngste Gericht, e) Mariae Himmelfahrt, f) die hl. Dreifaltigkeit. 99 : 71 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde 32 *mm*. P. II. 88. 35 D und 214. 20. Dresden. Die Darstellung im zweiten Rund (b) bezieht sich nicht, wie Heinecken[3]) glaubt,

[1]) Naumann's »Archiv« I. 41, 62—67.

[2]) Stuttgart (1891). Das Fragment wurde für 54 Mk. vom Germanischen Museum erworben. Es läfst als Wasserzeichen den Ochsenkopf erkennen, von dem eine Hornspitze erhalten ist.

[3]) »Neue Nachrichten« I. 299. 16.

auf das „Lasset die Kindlein zu mir kommen!" Es ist auch nicht Christus gemeint, dem die Engel dienen (vergl. Passavant a. a. O.), sondern der Schöpfer, den die Schöpfung verehrt. Der Typus Gott Vaters ist genau der gleiche wie auf der Krönung Mariae und der hl. Dreifaltigkeit (Blatt 1 e und 4 f). Wahrscheinlich handelt es sich um eine Illustration zum 148. Psalm.[4])

4 A. Kopie nach e. Durchmesser 31 *mm*. »Repertorium f. K.« XV. p. 481. 5. Brüssel.

5. Die zwölf Apostel sitzend: a) Petrus und Andreas, b) Jacobus major und Johannes, c) Jacobus minor und Philippus, d) Simon und Bartholomäus, e) Thomas und Mathias, f) Judas und Thaddäus. 114 : 75 *mm* Pl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm*. B. X. 16. 14. P. II. 88. 35 E. und 215. 21. Dresden. Gotha. Wien, Albertina.[5]) Vgl. Abb. 1. Da Thomas mit der Lanze im Rund e vorkommt, kann der Meister ES im Rund f wohl nur Judas Thaddäus in zwei Apostel getrennt haben, wie er dies auch in der mit den Namen versehenen Folge bei B. 48 und 49 gethan hat. Dort erscheinen „S. iudas" und „S. tatheus" ebenfalls mit Säge und Walkerstange. — Es wäre eine dankenswerthe Aufgabe, die bisher in keiner Ikonographie zuverlässig angegebenen Attribute der Apostel einmal derartig festzustellen, dafs man jeden Einzelnen, auch wo der Name fehlt, mit Sicherheit benennen kann. Die Hälfte der Jünger Christi: Petrus, Andreas, Jacobus major, Johannes, Philippus und Bartholomäus ist an den stereotypen Beigaben von Schlüssel, Schrägkreuz, Pilgerstab, Kelch, Kreuzstab und Messer leicht zu erkennen, aber über die andere Hälfte gehen die Ansichten der Ikonographen mehr auseinander, als es bei der grofsen Anzahl der mit Namen versehenen Apostelfolgen in Bildern, Skulpturen, Stichen und Holzschnitten gerechtfertigt erscheint.[6])

Abb. 1. Die zwölf Apostel. Kupferstich von Meister E S. (Dresden.

5 A. Gegenseitige Kopie nach 5. 102:76 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm*. P. II. 88. 35 Kop. Dresden.

5 B. Gegenseitige Kopien nach b, d, f. Durchmesser: 31 *mm*. Unbeschrieben. Nürnberg. Diese erst kürzlich vom Germanischen Museum erworbenen Kopien sind von besserer Zeichnung als die Kopie 5 A und vielleicht von derselben Hand wie die allerdings nicht gegenseitigen Kopien-Fragmente 2 A und 4 A. Ihre Erhaltung ist leider sehr schlecht und sie scheinen nach der Bemalung aus einem Manuskript zu stammen.

6. Verschiedene Heilige und Anderes: a) SS. Gregor (?) und Hieronymus, b) SS. Bonifacius (?) und Stephanus, c) SS. Antonius und Christoph, d) SS. Sebastian und Ewald (?), e) SS. Johannes Bapt. und Karl der Grofse (?), f) der Kindermord zu Bethlehem. 101 : 71 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm*. P. II. 88. 35 F. und 215.

[4]) „Alleluja. Laudate Dominum de caelis: laudate eum in excelsis. Laudate eum omnes angeli eius: laudate eum omnes virtutes eius. Laudate eum sol et luna: laudate eam stellae et lumen. Laudate eum caeli caelorum: et aquae omnes, quae super caelos sunt, etc. etc."

[5]) Passavant erwähnt p. 88 neben dem Wiener Exemplar auch eins in London, wo der Stich indefs fehlt.

[6]) Vgl. das hierüber im Jahrg. IV dieser Zeitschrift Sp. 869—870 Gesagte.

22. Dresden. Vgl. Abb. 3. Aufser diesen sechs Blättern wird die einstige Existenz eines siebenten durch das Vorhandensein eines Fragmentes davon in Basel und einer gegenseitigen Kopie des verschollenen ganzen Blattes in Aachen bezeugt. Ich habe darüber schon im »Repertorium f. K.«[7]) berichtet und reihe es daher hier ohne Kommentar ein:

7. Verschiedene Darstellungen: a) die sitzende Madonna, b) St. Michael, c) ein Engel mit dem hl. Schweifstuch, d) das Gotteslamm, e) St. Georg, f) St. Martin. Durchm. der einzelnen Runde: 30 *mm*. »Repert. f. K.« XII. p. 355 Anm. 11. Basel (Rund a).

7 A. Gegenseitige Kopie nach 7. 97 : 67 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 30 *mm*. P. II. 92. 48. »Repert. f. K.« XII. 355 und XIV. p. 113. 1. Aachen. Von derselben Hand wie die gegens. Kopie 5 A.

7 B. Die 6 Runde sind ferner gleichseitig nach dem verlorenen Original kopirt auf einem Stich der Albertina in Wien P. II. 91. 44, der aufserdem noch die vier Evangelistensymbole nach der Patene von 1466, die Madonna als Himmelskönigin und den hl. Christoph nach dem Johannes auf Pathmos von 1467, endlich SS. Christoph und Antonius nach Blatt 6 (Rund c) der vorstehenden Folge enthält, somit die Benutzung von vier verschiedenen, theilweise bezeichneten und datirten Stichen des Meisters E S erkennen läfst.

Im vergangenen Sommer fand ich endlich ein bisher unbekanntes achtes Blatt in der jetzt in den University Galleries zu Oxford aufbewahrten Douce Collection, wo es dem Israhel van Meckenem zugeschrieben wurde.[8]) Es stellt wie Blatt 5 die zwölf Apostel, aber nicht sitzend, sondern stehend dar. Die Anordnung ist auf beiden Blättern, die hier zum ersten Mal reproduzirt sind, die gleiche, nur enthält das Rund f in Oxford Mathäus mit der Hellebarte neben Judas Thaddäus.

8. Die zwölf Apostel stehend: a) Petrus und Andreas, b) Jacobus major und Johannes, c) Jacobus minor und Philippus, d) Simon u. Bartholomäus, e) Thomas u. Mathias, f) Mathäus und Judas Thaddäus 100 : 71 *mm* Pl. Durchm. der einzelnen Runde: 30 *mm*. Oxford. Vgl. Abb. 2.

Abb. 2. Die zwölf Apostel Kupferstich von Meister ES. Oxford.

Der Meister ES hat aufser dieser Folge auch ein gröfseres Blatt mit 18 Runden gestochen, das ich der Vollständigkeit halber hier anreihe. Die etwas kleineren Runde sind zu je 3 in 6 Reihen untereinander vertheilt:

9. Die Passion Christi, die vier Kirchenväter u. zwei Heilige: a) das heil. Abendmahl, b) das Gebet am Oelberg, c) die Gefangennahme, d) Christus vor Herodes, e) die Geifselung, f) die Dornenkrönung, g) Christus vor Pilatus, h) die Kreuztragung, i) Christus am Kreuz, k) die Kreuzabnahme, l) die Grablegung, m) die Auferstehung, n) St. Gregor, o) St. Hieronymus, p) St. Eligius, q) St. Ambrosius, r) St. Augustinus, s) St. Bernhard (?). 168 : 109 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 26 *mm*. »Repertorium f. K.« XII. p. 353. 1—18. Berlin. München.

[7]) Bd. XII. p. 355 Anm. 11 und XIV. p. 113. t.

[8]) Israhel's Stich B. 157 zeigt ebenfalls die Apostel paarweise stehend in 6 Runden, doch bietet er mit dem des Meisters ES keine erkennbaren Berührungspunkte.

9A. Kopien nach a—m, nur die nach i im Gegensinne des Originals. Durchmesser der einzelnen Runde: 26 *mm*. »Repertorium f. K.« XII. p. 353. 1—12. St. Gallen, Stiftsbibliothek.

Die Entstehungszeit dieser Stiche fällt, nach ihrer technischen Behandlung zu schliefsen, an das Ende der Thätigkeit des Meisterrs E S, d. h. in die Jahre 1466—1467. Sie dienten offenbar einem doppelten Zweck. Zunächst waren sie wie die köstliche Patene von 1466 und verschiedene Ornamentstiche als Vorlagen für Gravirungen der Goldschmiede bestimmt, die aus der bunten Menge der Darstellungen wählten, was sie an Szenen aus der heiligen Geschichte oder an Einzelfiguren von Heiligen zum beziehungsreichen Schmuck ihrer Kruzifixe, Monstranzen, Patenen oder Kelche brauchten. Sodann konnten die Runde einzeln ausgeschnitten in die Gebetbücher eingeklebt und — ein billiger Ersatz der kostspieligen Miniaturen — kolorirt werden. Ihrer Kleinheit wegen liefsen sie sich mitunter gar in die gemalten Initialen einfügen. Für diese Verwendung der Stiche haben sich Beispiele erhalten:

Abb. 3. Verschiedene Heilige und Kindermord. Von Meister E S. Dresden.

Auf den zehn gravirten Füllungen eines Reliquiars im Münster zu Ueberlingen, welche meist Passionsszenen nach Schongauer's Stichen enthalten, finden sich auch drei Figuren aus dem vorerwähnten Blatt 9 des Meisters E S, nämlich die Gestalt Christi von der Geifselung und Dornenkrönung (e und f) und der erwachenden Krieger links von der Auferstehung (m).[9]) Obwohl mir nur dies eine Beispiel einer Benutzung der Vorlagen des Meisters E S durch den gravirenden Goldschmied bekannt geworden ist, bin ich doch überzeugt, dafs sich noch mehr Fälle nachweisen lassen werden, wenn erst die Fachleute auf dem weiten Gebiet des Kunstgewerbes den damit in enger Wechselbeziehung stehenden ältesten Kupferstichen gröfsere Beachtung schenken, als es bisher der Fall gewesen ist.

Gravirungen nach anderen als den vorgenannten Stichen des Meisters E S lassen sich noch in vielen Sammlungen nachweisen. So sah ich, um nur einige Beispiele anzuführen, bei Mr. A. W. Franks in London einen silbervergoldeten Becher mit Figuren von vier verschiedenen E S-Stichen.[10]) Zwei Darstellungen aus der Passion B. 15—26 (Dornenkrönung und Auferstehung) finden sich auf den gravirten Flügeln eines Hausaltärchens in Salzburg,[11]) die grofse Darstellung des Gekreuzigten P. 133, in freier Weise verwendet, auf der gravirten Zunftkanne der Bäcker zu Breslau von 1497 im Museum Schlesischer Alterthümer daselbst.[12]) Ebenda ist die Madonna auf

[9]) Vgl. »Repert. f. K.« XII. p. 355.

[10]) Dies prächtige Stück, auf das mich Mr. Lionel Cust vom British Museum freundlichst aufmerksam machte, gehörte bis 1891 Mr. Montague Guest, der es in Norwegen gefunden haben soll. Der Becher enthält Simson dem Löwen den Rachen aufreifsend und das Weib von Thimnath nach B. 6, das Liebespaar links und den Narren hinter dem Brunnen nach dem kleinen Liebesgarten P. 81 u. 86, das Paar rechts von den Schachspielern P. II. 67. 7. und die Thier-Dame aus dem kleinen Kartenspiel L. 13. 8.

[11]) Vgl. »Repert. f. K.« IX. p. 154 Anm. 5.

[12]) Abgebildet bei A. Schulz »Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh.« Fig. 168.

der Schlange P. II. 85. 22. in eine hl. Dorothea (?) verwandelt, die hl. Katharina P. II. 94. 65. und die hl. Barbara, Ottley 81[**] kopirt; auch die Apostel Jacobus major und Mathias (Letzterer freier und von der Gegenseite dargestellt) aus dem Stich P. 159 finden sich unter den zahlreichen gravirten Heiligengestalten. Der achttheilige Fufs einer gothischen Monstranz in der Pfarrkirche zu Bozen[13]) enthält die Evangelisten-Symbole und Kirchenväter von der Patene P. 165 im Gegensinne des Vorbildes, und auf der vergoldeten Kupferplatte an einem Kästchen der Sammlung Milani finden sich ziemlich rohe gegeoseitige Kopien der hh. Barbara und Ursula P. 181 und 185.[14]) Auf einem runden silbernen Reliquienbehälter des Hohenzollern'schen Museums in Sigmaringen (Kleinodienschrank, Kat. Nr. 111) ist die hl. Veronika (Nagler »Künstlerlexikon« IX. 27, 121) gravirt. Andere kunstgewerbliche Gegenstande lassen nach dem Stil ihrer Gravirungen die Benutzung verschollener Stiche des Meisters E S mehr oder minder deutlich erkennen, so z. B. ein 1893 auf der Würzburger Ausstellung befindliches Reliquienkreuz mit S. Anna selbdritt und den hh. Ursula, Barbara, Katharina und Dorothea[15]) und eine gothische Schussel im Domschatz zu Hildesheim, auf welcher die sitzende Madonna im Mittelrund unverkennbar auf ein Vorbild des E S zurückgeht.

Von den 66 oben genannten Runden fand sich die Madonna (7a) in einem Buchdeckel. Als Gebetbuchillustrationen im eigentlichen Sinne dienten wahrscheinlich die drei Runde der Kopie 5B im Germanischen Museum, da sie kolorirt und von einem gemalten Rand umgeben sind. Wie es scheint sind nach einem verlorenen Rund derselben gegenseitigen Kopie die Apostel Andreas und Petrus in den unfertigen Miniaturen des Gebetbuches Herzogs Eberhard im Barte auf der Kööigl. Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q. 1) fol. 42 verso oben links leicht vorgerissen, ein Beweis, dafs die Vorlagen des E S gelegentlich auch von den Miniatoren mit der Hand kopirt wurden. Endlich finden sich die zwolf Kopien 9A der Stiftsbibliothek zu St. Gallen in die Initialen eines handschriftlichen Gebetbuches von 1483 (Ms.479) eingeklebt und von einem so dick aufgetragenen Kolorit bedeckt, dafs sie im »Katalog der Handschriften« (p.643) für Miniaturen gehalten werden.

Auch die Eingangs erwähnten Runde der 8 Vorlageblätter Israhel's van Meckenem haben theilweise zum künstlerischen Schmuck von Handschriften gedient. Ihrer 11 finden sich eingeklebt in die Initialen einer Handschrift der Universitatsbibliothek zu Lüttich,[16]) und das British Museum besitzt 10 Runde, die aus einem früher Drugulin gehörigen Gebetbuch stammen[17]) sowie 3 andere, die noch auf den Seiten eines auseinandergeschnittenen flamischen Breviers in den gemalten Initialen kleben.[18])

Dresden. Max Lehrs.

[13]) Abgebildet im »Album mittelalterlicher Kunstwerke aus Tirol« Heft I, Blatt II, Fig. a.

[14]) Abdrücke davon in Darmstadt, Frankfurt und Weimar. Vgl. »Jahrb. d. preufs. K.-S.« IX. p. 239.

[15]) Kat. Nr. 300. Eine Abreibung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe.

[16]) Vgl. »Repert. f. K.« XV. p. 477. 3–5.

[17]) B. 150d, 151c, 152b, 154c, e, f und 155b, c, e, f.

[18]) B. 156e, f und 157a.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

II.

3. Die Ausmalung des Chores.

Zwei Angelpunkte sind durch die bisherige Untersuchung für die Dekoration festgestellt: Die Apsis oder das mittlere Chorfenster erhält ein grofses, von Weitem erkennbares Bild, in den Triumphbogen kommt das Bild des Gekreuzigten, unter letzterem werden die Bilder der Verkündigung passend angebracht. Für die übrigen Wände und Fenster des Chores wird mehr Freiheit bleiben.

Geistreich ist die Dekoration des Chores von S. Vitale zu Ravenna. Sie ist um so werthvoller, weil kein zweites Chor seine altchristlichen Malereien oder Mosaiken vollständig erhalten hat. Oben in der Apsis führen zwei Engel den hl. Vitalis und den Bischof Eclesius zu dem auf der Weltkugel thronenden Heiland, damit der Bischof die von ihm erbaute Kirche opfere, der Heilige aber die Krone des Lebens erhalte. Im unteren Theile der Chorwände finden wir auf der Männerseite

Kaiser Justinian und Maximian, den Nachfolger des Eclesius, auf der Frauenseite die Kaiserin. Alle drei sind umgeben von ihrem Gefolge und bringen kostbare Altargeräthe. Die so schon in vier Hauptfiguren zur Darstellung gebrachte Idee des Opfers wird weiter entwickelt in vier Szenen; denn in der Mitte der Seitenwände opfert Abel sein Lamm, Melchisedech Brod, Abraham bringt den drei Engeln wiederum ein Lamm und will Gott, dem Herrn, seinen Sohn Isaak hingeben. Oben im Gewölbe tragen dann vier, zwischen herrlichen Ranken stehende Engel einen Kranz, worin wir das Lamm Gottes erblicken. Alles steht offenbar in Beziehung zum eucharistischen Opfer des Altares. Den obern Theil der Seitenflächen nehmen die Evangelisten, ihre Symbole und vier Propheten ein. In der Laibung des Chorbogens endlich sind die Brustbilder Christi, seiner zwölf Apostel sowie der hh. Gervasius und Protasius in Medaillons eingefügt.

Die Bilder der Opfer Abels, Melchisedechs und Abrahams sind in ähnlicher Art im Chor von S. Apollinare in Classe bei Ravenna geschildert. Da heute der Hochaltar fast stets auch Sakramentsaltar ist, und da die sakramentalen Andachten viel häufiger geworden sind, dürfte es wohl angezeigt sein, im Chore mehr als bisher auf das hl. Mefsopfer und die beständige Gegenwart Christi Rücksicht zu nehmen. Es würden demnach die prophetischen Stellen und Vorbilder des Alten Bundes, die auf das heiligste Sakrament sich beziehenden Berichte der Evangelisten, entsprechende Züge aus der Geschichte der Kirche und der Heiligen und hie und da wenigstens die im Morgenlande so oft dargestellte „göttliche Liturgie“ [1]) auf den Wänden und im Chore zu verwenden sein. Dabei wird man leicht auch für die Patrone der Kirche, der Stadt und der Gegend einen passenden Platz finden. Bietet ihre Lebensbeschreibung eine Beziehung zum heiligsten Sakrament, so wird sich alles leicht machen. Ist jene Beziehung nicht vorhanden, so darf das nicht abhalten, ihnen im Chor einen passenden Ehrenplatz zu suchen. Man wird einwenden, durch solches Anbringen der Schutzheiligen werde die Einheit des sakramentalen Cyklus gestört. Man wird sich zur Begründung dieses Einwandes auf die Nothwendigkeit einer streng logisch und systematisch zugeschnittenen Schablone stützen. Die Vorzeit hat sich aber bei Ausmalung von Kirchen stets eine gröfsere Freiheit gewahrt und sich dadurch vor Langeweile geschützt. Wer nur einem Gesichtspunkte gerecht werden will, wird andere berechtigte Forderungen unerfüllt lassen, also empfindliche Lücken schaffen; der Logik wird er entsprechen können, auf Poesie und Reichhaltigkeit jedoch verzichten müssen.

[1]) »Handbuch der Malerei vom Berge Athos«, Trier 1855, S. 232 ff.

4. Ausstattung des Mittelschiffes.

Wie nahe liegt die Versuchung, das Chor als Ende des Mittelschiffes zu behandeln, also dem Cyklus des Schiffes im Chore, in dessen Apsidengewölbe oder gar in dessen Fenstern, einen Abschlufs zu geben. Die Vorzeit hat bei ihren Malereien gerne das Mittelschiff als Ganzes, stets aber als für sich bestehenden Raum behandelt. Am schärfsten ist das in S. Apollinare nuovo in Ravenna betont; denn dort zieht oben im Mittelschiff auf der Epistelseite eine Prozession heiliger Jungfrauen zum Chore hin, während auf der Evangelienseite heilige Männer sich dem Altare nähern. Und doch fanden die beiden Glieder dieser grofsartigen Prozession nicht im grofsen, jetzt verschwundenen Christus der Chorapsis ihren Zielpunkt. Der Mosaizist setzte vor das Chor, an das Ende des Mittelschiffes auf die Frauenseite ein von vier Engeln begleitetes Bild der thronenden Gottesmutter, auf die Männerseite aber den ebenfalls zwischen vier Engeln thronenden Heiland. So gehen die Jungfrauen zu Maria, die Männer zu Christus. Die beiden Zielpunkte des Zuges bleiben aber im Mittelschiff.

Eine ähnliche Prozession malte Flandrin, einer der bedeutendsten französischen Künstler der letzten Zeit, auf die Wände des Mittelschiffes von S. Germain des Prés zu Paris. Wenn die Oberfenster Einzelgestalten von Heiligen erhalten, ist jene in Ravenna begonnene, in der Allerheiligenlitanei liturgisch fixirte Idee festgehalten. Man wird freilich in gotbischen Kirchen ohne Querhaus, in denen die obere Fensterreihe von Westen bis Osten eine architektonisch zusammengehörende Vielheit bildet, Vertreter der einzelnen Klassen der Heiligen in jene Fenster setzen dürfen und im Ostchore mit der zwischen Maria und Johannes d. T. (oder Petrus oder Joseph) gestellten Figur Christi schliefsen können. In diesem Falle sind oben

Schiff und Chor ikonographisch nicht von einander getrennt.

Seit Alters werden bei der Weihe einer Kirche auf die Wände dort zwölf Kreuze gemalt, wo der Bischof sie mit Chrisma gesalbt hatte. Vor den Kreuzen befestigte man Leuchter, deren Kerzen bei festlichen Gelegenheiten brannten. Die alten Liturgiker sahen in den Kreuzen und Lichtern die Sinnbilder der Apostel und ihrer Lehren.[2]) Oft hat man nun bei diesen Kreuzen auch noch die Bilder der Apostel angebracht, z. B. in Vordernberg in Steiermark. Ja man ging noch weiter und malte neben jeden Apostel jenes Glaubensgeheimnifs, welches in dem ihm zugeschriebenen Artikel des Credo gelehrt wird. Dies geschah z. B. in der bereits oben erwähnten Kirche zu Heinrichs bei Suhl. In Partenheim in Rheinhessen sind die Apostel mit dem Credo im Gewölbe dargestellt,[3]) in der Kirche zu Ameneharads-Rada[4]) auf den Wänden des Mittelschiffes. In zahlreichen Kirchen stellte man an den Pfeilern oder an den Säulen des Mittelschiffes die Figuren der Apostel auf, in anderen malte man sie wenigstens hin. Freilich werden die Weihekreuze an den Wänden angebracht, und so würden die Bilder der Apostel mit ihren Artikeln eigentlich in die Seitenschiffe gehören. Weil aber die Säulen, worauf ja der ganze Kirchenbau ruht, Sinnbilder der Apostel sind, weil das Credo als Hauptsache einen Ehrenplatz verdient, und man überdies die Apostel nicht zweimal anbringen kann, wird es in den meisten Fällen gerathen sein, Säulen, Wände, hier oder da auch die Gewölbe des Mittelschiffes mit den Darstellungen der Apostel und der im Credo betonten Geheimnisse zu zieren.

Hat man mehr als zwölf Pfeiler oder Stellen, so ist der überzählige Raum leicht zu füllen mit den Gestalten der Evangelisten, Kirchenlehrer und Patrone. Den Glaubensartikeln entsprechende Szenen würden sich leicht, als Anhang zum Credo, aus den Geboten, Gebeten oder der Kirchengeschichte anreihen lassen.

Wer statt der systematisch geordneten Artikel des Glaubensbekenntnisses eine rein geschichtliche Reihenfolge vorzieht, darf sich auf ältere und wohl auch zahlreichere Beispiele berufen. Man kann, wie in Oberzell auf der Reichenau, Szenen aus dem öffentlichen Leben Christi schildern,[5]) wie in S. Martino (Apollinare nuovo) in Ravenna zum öffentlichen Leben die Leidensgeschichte hinzunehmen, oder wie in S. Marco zu Venedig und in Monreale das ganze Leben Christi darstellen lassen. In S. Maria Maggiore zu Rom ist nur die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs, Moses' und Josuas gegeben. Besser würde es sein, auf der Epistelseite Szenen aus dem Alten Bunde, auf der Evangelienseite solche aus dem Neuen Bunde zu bieten. Dies war z. B. in S. Peter der Fall. Noch heute sind in der schwedischen Kirche Bjeredjö auf der Evangelienseite sieben im XIII. Jahrh. gemalte Szenen aus der Geschichte der Stammeltern und des Moses, auf der Epistelseite eben so viele aus Christi Leben erhalten. In S. Savin hat man die Bilder aus dem Alten Bunde in die Gewölbe, jene der Apokalypse in der Vorhalle, einige der Leidensgeschichte in die Tribüne gemalt.[6])

Wenn ich eben vorschlug, die Szenen aus dem Neuen Bunde auf die nördliche Wand, nicht, wie dies früher Sitte war, auf die südliche zu setzen, so geschah dies, weil sie heute als Evangelienseite gilt. Es scheint doch passend, sich nach dieser neuen Bezeichnung zu richten und Bilder des Alten Bundes dort anzubringen, wo die Abschnitte aus den Schriften des Alten Bundes ausschliefslich verlesen werden. Solche Abweichungen von der alten Ikonographie darf man sich wohl aus wichtigen Gründen gestatten. Jene Geschichten werden vorzugsweise zu schildern sein, welche in den kirchlichen Perikopen vorkommen; denn auf sie legt die Kirche das meiste Gewicht und sie sind dem Volke verständlicher. Viele mittelalterliche Kirchen gehörten Ordensleuten oder Stiftsgeistlichen

[2]) »St. Gregorii Magni liber sacrameotorum. Ordo ad ecclesiam dedicandam«, Migne, Patrolog. LXXVIII col. 157, cfr. col. 419 nota 558; »Petri inianiDa sermo« 69 et 72, l. c. CXLIV col. 900 et 908; »Ivonis Carnotensis sermo« 4, l. c. CLXII col. 534; »Durandi rationale« lib. I c. 6 o. 27 s. etc.

[3]) Schneider im »Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine« (1874) V n. 8.

[4]) Maldegren a. a. O. Tafel 14 f.

[5]) Vgl. die werthvolle Publikation von Krans »Die Wandgemälde der St. Georgskirche u. s. w.«, Herder, Freiburg 1884. Ueber die Cyklen Karolingischer Kirchen vgl. Schlosser „Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst", Quellenschriften. Neue Folge IV. 321 f.; Leitschuh »Geschichte der Karolingischen Malerei«, Berlin 1894 S. 54 f. u. s. w.

[6]) Maldegren Tafel 4—6; Mérimée »Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin«, Paris 1845; Gélis-Didot et Laffillée »La peinture décorative«, Paris 1892.

und durften darum Bilder bringen, welche nur für theologisch Gebildete berechnet waren. Andere Gotteshäuser erhielten Bilder, welche damals und dort ansprachen, weil sie verstanden wurden. Aber passen sie darum auch für uns? Mufs man nicht für unsere heutigen Pfarrkirchen malen und meifseln, was ihrem Volk in unserm Jahrhundert nützlich und erbaulich ist? Wie ehedem sollen Bilder vorzüglich eine Biblia pauperum sein, d. h. dem katholischen Volke den Inhalt der Bibel veranschaulichen und nahe bringen. Darum möchte ich in der Regel das Mittelschiff, so viel als möglich, für Darstellungen aus der hl. Schrift vorbehalten. Freilich gibt es nicht wenige gothische Kirchen, auf deren Mittelschiffwänden Malereien überhaupt keinen Platz finden. Da ist man freilich genöthigt, die Seitenschiffe zu benutzen, um dort Bilder anzubringen auf den Wänden oder in den Fenstern. Ob die Gewölbe Bilder erhalten sollen, hängt von manchen Umständen ab. Es empfiehlt sich um so weniger, je reicher die Wände bemalt sind. Das Auge will einen Ruhepunkt haben. Wo die Gewölbe nur Ranken, Sterne oder verhältnifsmäfsig einfache Bilder, nur eine Figur, z. B. Evangelisten oder deren Symbole, erhalten, wird man gut thun, die Schlufssteine reich zu behandeln, aber doch so, dafs ihre Bildwerke nach einer geschickten Polychromie leicht erkennbar bleiben.[7])

Im Mittelalter ward, wenigstens in Deutschland, der Stammbaum Christi sehr häufig auf die flache Decke und in die Kappen der Gewölbe gemalt. Er empfiehlt sich, weil man grofse, fast beliebig viele und im Kostüm wechselnde Figuren zur Verfügung hat: Patriarchen, Könige und spätere Stammhalter, auch sogar die bei Matthäus genannten Frauen. Man kann die Figuren dekorativ behandeln und ist nicht gezwungen, durch feinere Ausführung sie zu individualisiren. Dazu kommt noch der Vortheil, dafs reiches Rankenwerk zur Verbindung der einzelnen Figuren und Füllung der Lücken nicht nur erlaubt, sondern sogar erforderlich ist. Bekannt ist die mustergültige Decke von St. Michael in Hildesheim, welche Evangelisten, Propheten u. a. zum eigentlichen Stammbaume hinzufügt.

Im späteren Mittelalter liebte man Engel mit den „Waffen" d. h. Leidenswerkzeugen Christi in die Kappen zu malen. Man kann leicht diesem Gedanken entsprechend in Marienkirchen Engel mit den Sinnbildern der Gottesmutter anbringen, oder sich mit Sinnbildern ohne tragende Engel begnügen. Für letzteres bietet die lauretanische Litanei bekannten Stoff. In der schwedischen Kirche zu Amenehards-Rada hat ein Maler des XIV. oder XV. Jahrh. das Gewölbe mit Medaillons gefüllt, worin er allerlei phantastische Thiere stellte. Er begann seine Reihe mit einem Bilde, worin Gott der Vater Bäume und Fische hervorbringt und einem zweiten, worin er Vierfüfsler schafft. In den folgenden zeigt er „die Wunder der Schöpfung" d. h. die im Mittelalter so beliebten Gestalten, die aus Theilen von allerlei Thieren und Menschen zusammengesetzt wurden. Vielleicht könnte aber ein geschickter Maler hieran anknüpfend die Schöpfungstage zum Vorwurfe seiner Gewölbedekoration machen, zu deren Darstellung das Mittelalter kostbares, leider heute fast vergessenes Material liefert.

Die oft sehr niedrig liegenden Gewölbe der Krypten und Seitenschiffe verlangen dringend nach Malereien, weil sie mit der Wand fast zu einem Ganzen zusammenwachsen. So hat denn auch z. B. in Assisi die Krypta, wenigstens über dem Grabe des hl. Franziskus, sehr reiche Malereien. Die Oberkirche bietet abwechselnd Sterne auf blauem Grunde und Figuren, von Engeln getragene Medaillons mit Brustbildern oder grofse Einzelfiguren. Das Gewölbe der von Giotto so prachtvoll ausgemalten Kapelle der Arena zu Padua hat nur wenige Medaillons mit Halbfiguren, weil die Wände so reich bemalt sind. Dagegen zeichnen sich in Italien alle ausgemalten Kirchen dadurch vor den unsern aus, dafs sich viele breite und kunstreiche, oft mit Figuren besetzte Bänder an alle Ränder und neben die Gurte und Rippen legen. Die in unsern Kirchen mafslos vervielfältigten Schablonenmuster sind dort nicht zu finden und langweilen darum auch nicht.

In gröfseren Kirchen wird es nicht schwer sein, um die Kanzel herum den Cyklus zu unterbrechen und eine auf die Predigt bezügliche Episode einzuschalten. Erhält die Kanzel Bilder, so verdienen die Propheten, Evangelisten und Kirchenväter, deren Worte von dort aus so oft wiederholt werden, eine Stelle. Ein oder das andere gröfsere Bild, z. B. der Bergpredigt, der Predigt des Jonas oder des hl. Paulus, wird die Bedeutung des Wortes Gottes passend hervorheben.

[7]) Vgl. diese Zeitschrift 1889 Sp. 247 f. Ein weiterer Artikel wird folgen.

In die Nähe des Einganges den hl. Christophorus mit einem oder dem andern Patron eines guten Todes zu setzen,[8]) wird durch das Beispiel unserer Vorfahren nahe gelegt. Die Gnade einer seligen Sterbestunde ist so wichtig, der Leichtsinn vieler Menschen so grofs, dafs eine solche Mahnung an den Tod gewifs von Nutzen ist. Da wir heute stets beim Eingange ein Weihwassergefäfs aufzustellen gewohnt sind, würde es sicherlich zu empfehlen sein, es sorgfältig auszuführen und durch ein kleines Bild die gewünschte Gesinnung zu kräftigen.

5. Ausstattung der Seitenchöre.

Verlangen im Hochchore der Hauptaltar und der dort auf's Feierlichste vollzogene Gottesdienst eine bedeutende Darstellung des verherrlichten und des gekreuzigten Gottessohnes und Rücksichtnahme auf das heiligste Sakrament, so wird in den Seitenchören die Geschichte der Heiligen ihren Platz finden müssen. Da eines der Seitenchöre fast stets der seligsten Jungfrau gewidmet ist, wird sie in den Fenstern oder an den Wänden, in den Gewölben und Schlufssteinen zu verherrlichen sein. Auch die anderen Chöre werden sich nach ihren Altären zu richten haben. Möchte man aber doch mehr und mehr sich entschliefsen, nur das im Bilde dem Volke zu zeigen, was man auf der Kanzel als wahr erzählen oder vorbringen kann. Wir sind doch so reich an Wahrheit, dafs es nicht nöthig ist, Malern zu erlauben, Wahrscheinlichkeiten oder gar erkannte Unrichtigkeiten in breitester Art zu schildern, weil sie darin ihrer Phantasie und ihrem zeichnerischen Talente mehr Spielraum bieten können.

Wie ein guter Redner nicht aus einer dogmatischen Predigt in eine Homilie, aus einer Festpredigt nicht in eine Katechese herabsteigt, so mufs auch in Fenstern und Gemälden eines und desselben Raumes der Grundton festgehalten werden. Wäre es richtig z. B. im Fenster die Geschichte des hl. Franziskus zu schildern, dann aber daraus, dafs er Ordensmann war, Veranlassung zu nehmen, auf den Wänden durch Bilder, welche zu ihm malerisch nicht in Beziehung gesetzt sind, die Armuth, die Keuschheit und den Gehorsam zu empfehlen? Giotto hat in Assisi das Rechte getroffen, wenn er in der Oberkirche bei 28 Darstellungen innerhalb der Legende des seraphischen Heiligen blieb. In der Unterkirche wandte er sich in den vier berühmten Gemälden des mittleren Gewölbes der Allegorie zu und schilderte die Ordensgelübde mit deutlicher Hinweisung auf denselben Heiligen. Freilich hat derselbe Giotto in den drei oberen Reihen der Arenakapelle zu Padua durch historische Gemälde das Leben Christi und Mariä geschildert, in der untersten aber Tugenden und Laster. Er hat aber die Geschichte malerisch, selbst durch die Farbe, strenge von den symbolischen Figuren getrennt. Man kann sich gewifs heute nicht genug hüten vor flachem Einerlei, aber eine bestimmte Einheit mufs in der Vielheit bleiben. Szenen aus dem Alten Bunde dürfen jedenfalls nicht einfach als gleichwerthig gemischt werden mit solchen aus dem Neuen. Aber hat man sie denn nicht in der Armenbibel zusammengestellt? Gewifs! aber stets so, dafs das Alte Testament als Schatten und Prophetie des Neuen erscheint. In dem »Speculum humanae salvationis« ist sogar jedes Ereignifs des Evangeliums von je zwei biblischen Typen und einem Vorbilde aus der Profangeschichte begleitet, aber so, dafs es stets den Vorrang behauptet. Nie sind von hervorragenden Meistern geheiligte Szenen aus der Bibel mit Thatsachen, die aus Legenden stammen, einfachhin vermengt worden, oder gar mit Szenen, die gar keinen geschichtlichen Hintergrund haben und vom Maler erfunden und erdichtet wurden. Fehlerhaft wäre es darum jedenfalls, um beim obigen Beispiel zu bleiben, wenn Jemand die Armuth durch ein neutestamentliches Bild, (z. B. die Krippe), den Gehorsam durch ein dem Alten Bunde entnommenes (z. B. das Opfer Abrahams), die Keuschheit durch eine Szene aus dem Leben der hl. Agnes oder des hl. Aloysius schildern wollte. Versuchte er das, so würde er überdies auch in einem weiteren Fehler gefallen sein, indem ja jene drei Ereignisse zu den evangelischen Räthen in mehr oder weniger entfernter Verbindung stehen. Abrahams Opfer hat ja z. B. zu dem Ordensgelübde des Gehorsams keine wesentliche Beziehung.

Hinsichtlich der Ausstattung der Seitenchöre ist der äufsere Chorumgang von Bourges mit seinen fünf Kapellen sehr lehrreich. Jede dieser Kapelle hat drei Fenster, neben jeder Kapelle befinden sich je zwei weitere Fenster im Umgange.[9]) In die zehn Fenster dieses

[8]) Vgl. diese Zeitschrift 1893, Sp. 159.

[9]) Alle abgebildet bei Cahier et Martin a. a. O.

Umganges hat man folgenden Stoff vertheilt: I. die Geschichte des reichen Prassers, 2. die Auffindung der Gebeine des hl. Stephanus, des Patrons der Kathedrale, 3. die Parabel vom barmherzigen Samariter, 4. das Gleichnifs vom verlorenen Sohn, 5. die Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Bis hierhin reicht die Evangelienseite; auf der Epistelseite folgen: 6. das letzte Gericht, 7. die Apokalypse, 8. Christi Leiden und Auferstehung, 9. die Geschichte des hl. Apostels Thomas, 10. diejenige des ägyptischen Joseph.

Die fünf Kapellen zeigeu in ihren fünfzehn Fenstern: I. Die Geschichten der hl. Maria von Aegypten, des hl. Nikolaus und einer anderen Büfserin, der hl. Magdalena, II. die Legenden der hh. Dionysius, Petrus und Martin, III. neuere Bilder, IV. die Geschichten der hh. Laurentius, Stephanus und Vincentius, also der drei berühmtesten hh. Diakonen, V. die Legenden der hh. Jakobus d. A., Johannes d. T. und Johannes d. E.

Eine Regel bleibt hier bestimmend: „Das mittlere Fenster jeder Kapelle ist dem Altarpatron zu widmen.“ Für die beiden anderen Fenster wählte man beliebte und bedeutende, aber entsprechende Stoffe. Im Umgange gehören Fenster 1, 3, 4 mit ihren Parabeln zusammen; 8, 7, 6 mit Christi Leiden und Auferstehung, der Apokalypse und dem Weltgericht bieten ebenfalls eine Folge. Das 9. Fenster schliefst sich an die V. Kapelle an; denn hier wie dort sind Legenden der Apostel gegeben. Wie weit steht aber das Fenster (2.) mit der Auffindung der Reliquien des hl. Stephanus von seiner Kapelle (IV.), worin sein Leben geschildert wird. Das 5. Fenster hat mehrere Szenen, die im 8. wiederkehren. Sollen wir diese Reihe nun als unsystematisch verurtheilen oder aus ihr lernen, nur nicht zu viel zu zirkeln und zu systematisiren? Bilder hübsch und chronologisch wie die zu einer ordentlichen Kompagnie aufgestellten Soldaten zu ordnen, entspricht freilich mndernen Anforderungen. Ich zweifle nicht, dafs manche Leser dieser Systematisirung wohlwollend gegenüberstehen. Aber Wechsel, Poesie und Reichthum und Tiefe gehen dabei nur zu leicht verloren. Heute ist ein Pfarrer oft sehr zufrieden, auch wenn ein Maler ihm in ein Dutzend grofser Fenster inhaltlich nicht mehr bringt, als die alten in ein einziges, weit kleineres zusammengedrängt hätten. Wer die beiden ersten und das letzte sah, weifs schon alles Uebrige, ohne zuzusehen. Er kann sich die Mühe sparen, diese tausendmal wiederholten, zur armseligen Illustration herabgesunkenen, zeichnerisch und koloristisch unbedeutenden Bilder zu betrachten. Würden neue Gedanken geboten, sie hülfen oft über künstlerische Mängel weg.

Steht Bourges allein mit seinem Mangel an System? Hat es nicht sogar eine der am klarsten angelegten Folgen? Sehen wir auf den Kölner Dom und die berühmten alten Fenster seines nördlichen Seitenschiffes. Das 1. enthält fünf Szenen der Leidensgeschichte, den hl. Laurentius, die Gottesmutter und einen Donator, das 2. das Leben des hl. Petrus, den Stammbaum Jesses und wiederum zwei Heilige nebst dem Stifter, das 3. die Anbetung der Hirten, vier Heilige und zwei Kölner Helden, das 4. die Anbetung der drei heiligen Könige, als Vorbild den Besuch der Königin von Saba bei Salomon und vier Heilige nebst dem Stifter, das 5. die Krönung Mariens, vier Heilige, den Stifter und die Stifterin. Im Ganzen erscheint das Bild des hl. Petrus, des Patrons des Domes, dreimal, im 2., 4. und 5. Fenster; das 2. bringt überdies seine Geschichte.[10])

Herrscht hier Mangel an Systematik, sind hier viele Wiederholungen, so hat man im südlichen Seitenschiffe die fünf neuen Münchener Fenster nach einer einheitlichen Idee geordnet. Sie zeigen: 1. die Predigt des Täufers (Vorbereitung der Erlösung), 2. die Anbetung der Könige (Erscheinung des Erlösers), 3. den Leichnam Christi in Marias Schoofs (die vollbrachte Erlösung), 4. das Pfingstfest (Gründung der Kirche zur Zuwendung der Erlösung), 5. die Steinigung des hl. Stephanus. Im Querschiffe folgt 6. das Apostelkonzil.

Man sehe sich die reiche Reihe der Fenster in der Kathedrale von Le Mans an. Man wird eine Menge Einzelfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen finden, eine Reihe Legenden, das Leben Christi und Mariä, aber keine Systematik.[11]) Nicht anders ist es in Chartres,[12]) in Strafsburg, Regensburg u. s. w. Und doch sind die meisten

[10]) Fenster 3. Theilweise bei Schmitz a. a. O. Lief. 17 Blatt 1 und 2; Lief. 19 Blatt 1 und 2.

[11]) Vgl. Hucher »Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans«, Le Mans 1864. Fol. 1 s. eine Uebersicht des Inhaltes aller Fenster.

[12]) »Monographie de la cathedrale de Chartres.« Paris 1867.

dieser Fenster in den Zeiten entstanden, als die Scholastiker das Systematisiren bis in die letzten Konsequenzen durchführten. Jedes einzelne Fenster ist tiefsinnig und in sich abgeschlossen. Aber meist tritt jedes für sich allein vor uns hin. Man kann über die mittelalterlichen Künstler urtheilen, wie man will, eines wird man ihnen nicht absprechen können: Erfahrung und ein daraus erwachsenes Geschick, in wirksamer Weise dekorativ zu wirken. Sie haben, so viel mir bekannt ist, in keinem Lande und in keinem Jahrhundert die einzelnen Fenster als Theile eines grofsen, zur Anbringung eines Cyklus passenden Platz angesehen, sondern, wie bereits gesagt, jedes Fenster für sich behandelt. Freilich haben sie die Apostel, die Propheten, die Könige Judas oder eine Anzahl Heiliger auf eine Anzahl Fenster vertheilt, aber dadurch gaben sie jedem Fenster bestimmte, in sich abgeschlossene Figuren. Sie haben die Figuren dann schematisch gebildet, so dafs sie mehr dekorativ als ikonographisch wirkten. Die Form gab dem Inhalte Einheit. Wo die Szenen eines Fensters als solche wirken wollen, wo sie auf ein vorhergehendes wie auf ein folgendes Fenster hinweisen, da wird doch die Architektur zum Rahmen der Bilder. Fällt man überdies nicht in einen architektonischen Fehler, wenn man die durch ihr Licht ohnehin sich vordrängenden Oeffnungen der Mauer auch noch durch die Ikonographie zu einer Gesammtheit vereinigt? Ueberdies sind die Kirchen keine Kunstsammlungen, durch die man betrachtend herumwandelt, sondern Orte des Gottesdienstes. Darum ist es doch rathsam, die Ausstattung der stark in die Augen springenden Theile so zu ordnen, dafs jeder Kirchenbesucher von seinem Platze aus etwas Ganzes sieht, dafs ihm also jedes Fenster eine geschlossene Einheit bietet. Man entgegne nicht, für das Mittelschiff sei ein Cyklus oft verwandt worden, also sei er auch für die Fenster zulässig. Den Cyklus der Mittelschiffwände und seiner Gewölbe kann man von Westen aus ganz übersehen. Er kann für das Auge eine Einheit bieten. Ueberdies bilden die Mauern und Gewölbe des Mittelschiffes architektonisch ein Ganzes. Es wird eine zusammenfassende Malerei das architektonische Wesen derselben klarer hervortreten lassen. Entsprechend wird man auch keinen Einwand dagegen erheben, dafs die Seitenschiffmauern einen Cyklus erhalten. Es wird freilich Leute geben, die trotzdem in den Feostern eine Folge haben wollen. Möchten sie dann wenigstens eine nehmen, die auch nach Jahren interessant bleibt, nicht eine, welche alle Kirchenbesucher nach zwei oder drei Sonntagen langweilt, oder die sie weder erkennen noch verstehen.

Eine Reihe mittelalterlicher Fenster gleicht einer gewählten Bibliothek, worin die heilige Schrift, ihre Erklärer und die Legenden der Heiligen durch sorgfältig ausgewählte Bände vertreten sind. Ihre Stoffe wurden überdies nicht ohne wichtige Gründe festgestellt. Bestimmend wirkten Altäre und Geschenkgeber. In vielen Fällen besafs eine Zunft in der Nähe eines Fensters einen ihrem Patrone geweihten Altar. Sie liefs darum auch dessen Geschichte in's Fenster stellen. Die fünf Fenster des nördlichen Seitenschiffes des Kölner Domes sind mit Rücksicht auf die Patrone hochangesehener Geschenkgeber komponirt. Weil die Stadt Köln das dritte Fenster schenkte, setzte sie ihre Heiligen und Helden hinein. Weil Erzbischof Hermann von Hessen das vierte stiftete, kamen die hessischen Patrone: die hl. Elisabeth von Thüringen und der hl. Christophorus in's Fenster; weil die drei Könige im Dome so hoch verehrt werden, liefs er sie in's Fenster setzen. Man gewährte eben damals den Donatoren mehr Freiheit als heute, wo Alles sich unter bureaukratische Systematisirung beugen mufs.

Die freie Schönheit wird nicht leiden, wenn wir die Systematisirung auf das Nothwendigste beschränken. Möge eine grofse Figur vom Chore aus die Kirche beherrschen. Das Chor erhalte die ihm zukommenden Bilder, das Schiff seinen Cyklus aus den hh. Schriften oder aus der Geschichte der Kirche und ihrer Heiligen, aber die einzelnen Kapellen und ihre Fenster mögen doch ihre Eigenart wahren. Man mag da weit gehen in der Zusammenfassung und jede Kapelle als in sich abgeschlossenes Ganze behandeln. Die grofsen Meister haben das in Italien durchgeführt, so in der Franziskanerkirche S. Croce, in der Dominikanerkirche Maria Novella, in der Karmeliterkirche jenseits des Arno.

Auch in Deutschland fehlt es dafür nicht an Beispielen, so im Dome zu Braunschweig.

(Schluss im nächsten Hefte.)

Exaeten. Steph. Beifsel S. J.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Die Flügelgemälde des Essener Altares. Von FIRMENICH-RICHARTZ. Mit Lichtdruck (Tafel VIII): Die Anbetung der hl. Dreikönige von Barthel Bruyn auf dem Essener Altarflügel 225

Gothischer Schrank vom Jahre 1425. Mit Abbildung. Von ALBERT WORMSTALL 231

Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen von Meister E S. Mit 3 Abbildungen. Von MAX LEHRS 235

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik. II. Von STEPHAN BEISSEL 243

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. November 1894.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 9

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BEELAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (MATTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHAÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Barthel Bruyn: Die Kreuzigung Christi.

Flügelgemälde des Essener Altares.

(Besprechung in Heft VIII.)

Abhandlungen.

Das Domportal in Regensburg.

Mit 3 Abbildungen.

An dem mannigfaltigen und für Süddeutschland einzigartigen Bilde, welches die architektonische Gestaltung von Regensburg darbietet, fesseln in erster Linie zwei Werke, ungleich an Gröfse und Bedeutung, das Interesse des Kunstfreundes: der majestätische, aus dem Zentrum der Stadt sich erhebende und dieselbe weit überragende Dom und die in ihrer westlichen Peripherie sich bergende ehemalige Schottenklosterkirche St. Jakob. In kunstgeschichtlicher Beziehung sind sie Typen für die beiden, das Mittelalter beherrschenden christlichen Baustile, den romanischen und den gothischen. Fragen wir aber nach sonstigen gemeinschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen, so treffen wir solche höchstens noch in einem Punkte, den Portalen. Beide Portale entstammen Zeiten hoher Blüthe der Architektur und tragen, jedes in seiner Art, die Zeichen der Meisterschaft an der Stirne. Das eine von St. Jakob besitzt, was seinen ornamentalen Schmuck betrifft, nach B. Riehl[1]) nicht seines Gleichen in ganz Deutschland, aber auch das andere geniefst den Ruhm ausgesprochener künstlerischer Eigenart. An beiden Portalen schuf der Meifsel des Bildhauers eine Fülle des Lebens und wechselnder Gestalten, aber der plastische Schmuck überwuchert nicht die bestimmenden Formen der Architektur. Diese Beziehungen sind freilich äufserlich und zufällig; selbstverständlich müssen uns die Unterschiede, wie es bei Werken, die zwei Jahrhunderte auseinanderliegen, nicht anders möglich ist, weit lebendiger vor Augen treten. Die letzteren betreffen Stil und Plan; sie drängen sich uns auf in Inhalt und Gepräge der Figurensprache, in welcher beide Denkmäler zu uns reden.

Die Kunstforschung konnte natürlich zwei so hervorragende Bauglieder nicht unbeachtet lassen, aber sie wendete beiden nicht die gleich grofse Aufmerksamkeit zu. Die Jakobskirche bereitete ihr im Plane des Ganzen, in der Ausgestaltung des Einzelnen und in der ganzen Baugeschichte verhältnifsmäfsig geringe Schwierigkeiten. Mit um so gröfserem Eifer wendete sie sich daher dem Portale mit seinem räthselhaften Bilderschmucke zu. Dessenungeachtet hat sie es zu einer befriedigenden Deutung bisher nicht gebracht. Am Dome sah sie sich bis auf unsere Tage durch fundamentalere Probleme in Anspruch genommen. Sie beschäftigte sich mit dem Plane des Ganzen, mit der architektonischen und künstlerischen Bedeutung der zahlreichen und mannigfaltigen grofsen Bautheile, mit der über sechs Jahrhunderte sich hinziehenden grofsartigen Baugeschichte. Nur nebenbei und in ausgedehnterem Maafse erst in jüngster Zeit schenkte sie auch dem Detail und namentlich dem reichen und originellen Figurenschmucke Beachtung.

So erklärt es sich, dafs das Regensburger Domportal in der bisher dasselbe berührenden Litteratur eine erschöpfende Behandlung namentlich nach der Seite seiner herrlichen bildlichen Ausstattung nicht gefunden hat. Deshalb will ich es versuchen, die wichtigsten Anhaltspunkte für seine Geschichte zusammenzustellen und die wesentlichen Züge der architektonischen und plastischen Erscheinung dieses kostbarsten Baugliedes der ganzen Kathedrale, wie das Portal mitunter genannt wurde, in kunstgeschichtlicher Würdigung vorzuführen.

Das kostbarste Bauglied an der ganzen Kathedrale! In ähnlichen und noch weitergehenden panegyrischen Ergüssen erheben begeisterte Verehrer des hiesigen Domes dessen Hauptportal; so z. B. Schuegraf, welcher uns die mit so vieler Liebe zur Sache geschriebene »Geschichte des Domes« hinterliefs. Ja er nennt es „eines der herrlichsten Denkmäler deutscher Baukunst“.[2]) In ganz ähnlichem Sinne äufsert sich der früh verstorbene Andr. Niedermayer, wenn er behauptet, es stehe allen ähnlichen Werken des

[1]) Vgl. »Denkmäler frühmittelalterlicher Baukunst« 1888, S. 91.

[2]) Schuegraf, »Geschichte des Domes von Regensburg« 1. Theil, Regensburg 1848, S. 150, 155, 165.

Vaterlandes voran.[3]) Aber auch Adler, dem wir die in artistischer und technischer Beziehung gründlichste Studie des Domes verdanken, und der mit aller Verehrung für unsere Kathedrale ein gerechtes kritisches Urteil verbindet, sieht sich zu dem Geständnisse veranlafst, dafs die Portalvorhalle ein „Prachtstück" des Domes sei, und er findet diese Eigenschaft, „ebenso sehr in ihrer pikanten Komposition als in der trefflichen, von echt künstlerischer Begabung zeugenden Durchführung des Einzelnen".[4])

Gewifs ist kein Grund vorhanden, dieses Urtheil einzuschränken, wenn wir das Domportal lediglich für sich würdigen. Aber es frägt sich, ob ihm das gleich rückhaltlose Lob auch dann zukomme, wenn wir es im Organismus des ganzen Bauwerkes und im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte betrachten. Unser Dom besitzt den unschätzbaren Vorzug eines mächtig aus dem Boden emporstrebenden Sockels, welcher dem ganzen Bau eine Wirkung verleiht, die selbst ausgedehntere Anlagen ohne jenes Bauglied nicht erzielen. Der imposante Anblick wird an der Fassade noch gesteigert durch die weiten, breiten Freitreppen, welche, von eben jenem Unterbau gefordert, zu den Eingängen hinanführen. Aber stört nun die grofse Wirkung jenes Aufganges nicht der mächtige Pfeiler, welcher die Vorhalle tragend die mittlere Treppe theilt? Verliert nicht das Portal selbst seinen wirkungsvollen konstruktiven Charakter durch die vorspringende Vorhalle? Im Vergleich mit dem Ernst und der Strenge der frühgothischen Bauten wenigstens erscheint die Vorhalle mehr als ein äufserlich angefügtes anspruchsvolles Prunkstuck, denn als ein dem Aufbau des Ganzen dienendes Glied. Von diesem Gesichtspunkte aus und wohl mehr noch in Anbetracht der sonst äufserst einfach gehaltenen Westseite macht Dohme[5]) darauf aufmerksam, dafs zu der monumentalen Wirkung der ganzen Fassade ‚das spielende Motiv einer dreieckigen zierlichen Vorhalle vor dem Hauptportale in nicht glücklichem Gegensatze" stehe.

Gerade an dem Portale versucht denn auch der Fortgang der Bauthätigkeit am Dome den ersten Schritt nach jener Richtung hin, welche allmählich das dekorative Element vor der konstruktiven Einfachheit und Gesetzmäfsigkeit bevorzugte, ohne freilich dieser Richtung weiterhin entsprechende Folge zu geben. Indefs trotz dieses Zugeständnisses an eine freiere Richtung, welche die allmählich erlangte spielende Fertigkeit der Meister zur Folge hatte, kann das Portal für uns nichts an Interesse verlieren, um so weniger als seine in sich abgeschlossene Vollendung allgemein anerkannt und gerade durch die hervorgehobene Höhe der Meisterschaft in der Kunstübung seiner Entstehungszeit garantirt wird.

In dem soeben Gesagten sind bereits wichtige Anhaltspunkte für die Geschichte des Portales enthalten. Wollen wir aber des Näheren auf dieselbe eingehen, so müssen wir um mehr als ein Jahrhundert zurückgreifen. Denn offenbar reicht auch die Geschichte des Hauptportales zurück bis zu jenem Zeitpunkte, wo sich aus den den Grund- und Aufrifs bestimmenden Faktoren für den ersten Baumeister auch die Anlage des Portales im Allgemeinen mit einer gewissen Nothwendigkeit herausstellte. Dafs nämlich unserem mit im Ganzen seltener Konsequenz durchgeführten Dome ein ursprünglicher Gesammtplan zu Grunde lag, kann Niemand bestreiten. Welches war nun aber dieser ursprüngliche Plan?

Adler machte die höchst interessante Entdeckung, dafs eine Reihe eigenartiger Motive an unserem Dome aus der um ein Weniges älteren Kirche von St. Urban zu Troyes in der Champagne herübergenommen ist.[6]) Aber die noch in die erste Bauperiode fallende Ausgestaltung des südlichen Domportales läfst erkennen, dafs in der Portalanlage von Anfang an eine Abweichung von St. Urban beabsichtigt war.

Wo sind nun aber die nächsten Anhaltspunkte für die ursprüngliche Form des Portales zu suchen? Am besten wäre der vorwürfigen Frage gedient, wenn wir alte Pläne besäfsen, an denen der ursprüngliche Entwurf und die den Bedürfnissen und dem Geschmacke der Zeit Rechnung tragenden Abänderungen ihren genauen Ausdruck fänden. Nun sind uns in der That alte Dompläne erhalten. Zwar müssen wir von vornherein absehen von dem häufig mit den sogenannten Domplänen aufgeführten Stiche des

[3]) »Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg«, Landshut 1857, S. 60.

[4]) »Deutsche Bauzeitung«, Berlin 1875, S. 193.

[5]) »Geschichte der deutschen Baukunst«. Berlin 1885, S. 282.

[6]) l. c. S. 211.

Malers Peter Opl, in welchem eine frühere Zeit die Wiedergabe eines alten Risses zu erkennen glaubte. Derselbe stammt aus dem Jahre 1590 und stellt den Dom mit barokken Ergänzungen und phantastischen Zuthaten dar.[7]) Aber dafür sind noch zwei andere, vormals wahrscheinlich dem Archive der Bauhütte, jetzt dem Domschatze angehörige Risse vorhanden, welche entschieden in's Mittelalter zurückreichen. Es sind geometrische Fassadenaufrisse, auf Pergament gezeichnet; der eine, 4,4 *m* hoch und 1,4 *m* am Fufsende breit, gibt die ganze Fassade mit einem Thurme über dem westlichen Hauptportale; der andere, 2,7 *m* hoch und 1,2 *m* breit, für eine doppelte Thurmanlage im Westen berechnet, enthält nur den mittleren und nördlichen Trakt der Fassade und zwar den letzteren bis einschliefslich zum ersten Freigeschosse des Thurmes.

Eine Hauptschwierigkeit liegt nun in der genaueren Datirung der beiden Pläne. Denn auf keinem findet sich ein Zeichen des Urhebers oder der Zeit der Entstehung. Adler, welcher in dem bereits angeführten Aufsatze der »Deutschen Bauzeitung« zuerst eine eingehendere Untersuchung über das Alter und Verhältnifs der beiden Pläne zu einander anstellte, kommt zu dem merkwürdigen Resultate, dafs der an zweiter Stelle genannte, jener mit der doppelten Thurmanlage nämlich, „mit Sicherheit noch in das XIII. Jahrh. zurückzustellen" sei, während der andere mit der einthürmigen Fassade ungefähr 1330 entstanden sei. Nach dieser Ansicht wäre dann ursprünglich ein einfach gehaltenes Portal ohne Vorbau geplant gewesen, welcher Absicht aber der spätere Plan mit einer grofsartigen Vorhalle siegreich entgegentrat. Nur sei das Portal nicht in der von diesem späteren Plane geforderten Grofsartigkeit, sondern in einer reduzirten Form zur Ausführung gekommen. Aber gerade die hierher gehörigen Ausführungen Adler's sind schwach begründet und wenig überzeugend und machen eine nochmalige gründliche Untersuchung der beiden Pläne nothwendig. Abgesehen davon, dafs nach erfolgter Entscheidung für eine zweithürmige Anlage, wie ihr ja der nach Adler's Ansicht ältere Rifs entspricht, ein späterer einthürmiger Plan sinnlos gewesen wäre, weisen die beiden Pläne ihren charakteristischen Bauformen nach einmal das gerade umgekehrte Verhältnifs auf, sind sodann aber überhaupt beide in eine viel spätere Zeit zu verlegen und zwar der nach Adler's Ansicht jüngere Plan ungefähr in den Anfang, der andere sogar in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. Bei dieser Sachlage wären freilich beide Pläne auf unser Portal von keinem Einflusse mehr gewesen; ja es entsteht hier überhaupt die Frage, ob sie je für praktische Zwecke des Dombaues geschaffen wurden oder nicht vielmehr Studien und Meisterarbeiten darstellen, die manche Motive am Regensburger Dome aufgriffen und selbstständig verwertheten. Unter dieser Voraussetzung hätte dann gerade umgekehrt das bereits bestehende Portal mit seiner Vorhalle dem Meister des einthürmigen Planes die Anregung zu seiner viel grofsartigeren Entwicklung dieser Idee einer Vorhalle gegeben.

Also in den alten Plänen, aber auch in sonstwelchen bisher bekannt gewordenen graphischen Dokumenten sind direkte Anhaltspunkte für die Geschichte des Portales nicht zu gewinnen. Vielmehr haben wir die Indizien für seine Geschichte dem fertig dastehenden Werke selbst und seiner nach architektonisch-technischen Gesetzen an einem bestimmten Zeitpunkt nothwendig gewordenen Eingliederung in die Domfassade zu entnehmen. In ersterer Beziehung ist für die Bestimmung der Bauzeit von gröfster Wichtigkeit das zu beiden Seiten des Portales angebrachte Wappen der Sarchinger von Sarching. Der letzte dieses Patriziergeschlechtes, Gamered von Sarching, starb im Jahre 1395, so dafs wir einen ungefähren Endtermin für die Bauzeit des Domportales besitzen. Dafs nun aber er und kein früherer Träger dieses Namens der Stifter des Portales gewesen, geht aus der im allgemeinen bekannten Zeit hervor, in welcher die einzelnen Haupttheile der Fassade sich folgten. Darnach waren die zuerst erbauten Bestandtheile die beiden ersten Geschofse des Südthurms, welche ungefähr die Zeit von 1341 bis zu den 70er Jahren hin in Anspruch nahmen. Im Jahre 1380 wurde ein Uebereinkommen getroffen mit dem Kollegiatkapitel von St. Johann, dessen Kirche der Fortführung des Domwerkes nach Norden hinderlich im Wege stand. Es wurde den Kanonikern etwas nordwestlich von der alten Kirche in einem Jahre eine neue errichtet und die alte abgebrochen, so dafs bereits

[7]) Vgl. Schuegraf, d. a. W. II S. IX, III S. 259.

Fig 1. Gesammtansicht des Hauptportales am Dome zu Regensburg

im Jahre 1383 ungefähr der Grund zum Nordthurm gelegt werden konnte, von welchem vorerst nur das Erdgeschofs bis zum Kaffgesims vollendet wurde. Jetzt erst, also wohl noch in den 80er Jahren, nachdem im Norden fundamentirt und der nöthige Widerhalt geschaffen war, konnte das Werk vom Süden aus wieder aufgenommen und durch den Mittelbau mit dem Portale die Lücke zwischen den beiden Thürmen ausgefüllt werden. Der Bau des Portales fällt sonach mit aller Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1385—1395; das Wappen der Sarchinger kann auf keinen Anderen gedeutet werden als auf den letzten Inhaber desselben, Gamered von Sarching, welcher seinen Namen auch in sonstigen Stiftungen verewigte. Wir kennen aber zugleich den Dombaumeister jener Zeit und somit den Meister des Portales: Liebhart Mynnaer.

Die Erbauung des Portales fällt zusammen mit dem Streben nach einer reicheren Bauweise, mit der freieren Gestaltung der Einzelformen und einer weiteren hiermit zusammenhängenden bemerkenswerthen Aenderung, dem Wechsel des Materiales. Während nämlich zu dem bisherigen Bau bis zum Portale hin, namentlich also zu den beiden unteren Geschossen des Südthurmes einschliefslich des rechten Mittelpfeilers und dem Erdgeschosse des Nordthurmes fast ausschliefslich der dauerhaftere aber auch schwerer zu bearbeitende Kelheimer Kalkstein verwendet worden war, setzt sich der weitere Bau rechts oben am Portale mit dem weicheren Kapfelberger Sandstein fort. Das Portal selbst besteht der Hauptsache nach noch aus Kalkstein. Aber an den oberen Parthien wechseln bereits Kalkstein und Sandstein in der Weise, dafs für die komplizirteren Glieder der Baldachine in den Laibungen der Vorhallenbögen der leichter zu schneidende Sandstein verwendet wurde. Auch die Figuren am Portale aus der späteren Zeit sind aus Sandstein gemeifselt.

So war unser herrliches Portal zwar gegen das Ende des XIV. Jahrh. hin der Hauptsache nach vollendet. Aber an der Ausgestaltung zu der Form, wie wir sie jetzt sehen, und an seiner fortwährenden Erhaltung hat die ganze Folgezeit bis zu unseren Tagen thatkräftigen Antheil genommen. So ergänzte bereits das nächste Jahrhundert den noch mangelnden Figurenschmuck; vermuthlich erst dem Ende der alten Bauthätigkeit am Dome gehört die Bekrönung des Portales an, welche bereits in tändelnden Zierrath ausartet. Die beiden mächtigen eichenen Thürflügel, liefs erst der Bischof Max Prokop, Graf von Törring, im Jahre 1787 in der jetzigen, den einheitlichen Stilcharakter beeinträchtigenden Weise wiederherstellen. Einige Architekturtheile endlich wurden erst unter Ludwig I. am Ende der 30er Jahre und in der allerjüngsten Zeit ersetzt, andere harren noch der Erneuerung, deren sie dringend bedürfen.

Treten wir nach diesen geschichtlichen Bemerkungen an die Betrachtung des Portales selbst, seiner architektonischen Gliederung und seines figürlichen Schmuckes heran.

Nach dem erwähnten einthürmigen Fassadenaufrisse würde das Hauptportal die ganze Breite zwischen den beiden mittleren Fassadenpfeilern beanspruchen. Allein in der That hatte man sich mit einer viel bescheideneren Anlage begnügt. Es nimmt gerade die mittlere Hälfte des Raumes zwischen den beiden Pfeilern ein, und der freie Raum zwischen dem Portale und den Pfeilern ist mit von Giebelgebänken überragten Zierbögen ausgefüllt. Nichts ist mehr geeignet, uns den früher hervorgehobenen Wechsel in der Bauweise an der Domfassade, an dessen Grenzscheide das Portal liegt, zu veranschaulichen, als gerade diese beiden Zierbögen, von denen der südliche ganz dem Ernste und der Einfachheit, womit bis ungefähr in die Mitte des XIV. Jahrh. gebaut wurde, entspricht, während der nördliche klar bekundet, wie man am Ende des Jahrhunderts bestrebt war, den Bau durch gröfseren Reichthum in der Gliederung des Ganzen und in der Durchbildung und Ausschmückung des Einzelnen zu beleben.

Der Haupteingang des Domes nun besteht aus dem eigentlichen spitzbogigen Portale mit zwei Pforten und einer mit zwei Seiten des Sechsecks frei heraustretenden offenen Vorhalle. Die Spitzbögen der beiden Pforten tragen ihrerseits wie auch jene der Vorhalle eine rechteckige Umrahmung, wiederholen also ein Motiv, das an den unteren grofsen Fenstern des Chores zum ersten Male auftritt. Das mit figurenreichen Reliefbildern geschmückte Tympanon ist in horizontaler Richtung dreifach gegliedert. Drei tiefe Hohlkehlen ziehen sich um die beiden Seiten des Portalbogens, an deren äufsersten

Profilen auf vorspringenden Konsolen mit Fratzenköpfen die inneren Bogenschenkel der Vorhalle aufruhen, während die äufseren von dem mächtigen, dem Portale vorgelegten Pfeiler aufgefangen werden. Ueber diese Vorhallenbögen zieht sich ein mehrfach abgestuftes, mit Laub- und Thierfries geschmücktes Kranzgesimse hin, welches die in späterer Zeit ergänzte Bekrönung trägt. Der reichgegliederte Pfeiler mit oblonger Basis erhebt sich in rascher Verjüngung, durch eine Fiale die Höhe der Vorhalle überragend und in eine sorgfältig ausgearbeitete Doppelkreuzblume ausblühend.

Das ganze Portal ist wie kein anderes Bauglied des Domes mit einer Fülle plastischen Schmuckes gleichsam überschüttet. Mehr als sechzig grofse und kleinere Skulpturen, Statuen, plastische Gruppen, Reliefs schmiegen sich der Architektur an, ohne sie zu überladen oder zu stören. Acht fast lebensgrofse Statuen, je drei an den unteren Seiten, je eine in der Höhe der Bogenschenkel, flankiren die Vorhalle; ebenso viele reihen sich um den sie tragenden Pfeiler; sieben beleben den Portalgrund am Scheidepfeiler und in den Hohlkehlen; zwölf kleinere Figuren füllen die Laibungen der Vorhallenbögen und sechsundzwanzig Figurengruppen und Reliefs das Tympanon und die Kehlungen zu beiden Seiten des Portalbogens. Ein wahres Kompendium gothischer Plastik der vormaligen Kunstmetropole Bayerns sehen wir hier vereinigt, darunter Werke aus der besten Zeit.

Ehe wir nun an die Deutung der einzelnen Skulpturen gehen, versuchen wir es, denselben ihre kunstgeschichtliche Stellung anzuweisen. B. Riehl ist der erste, welcher in allerjüngster Zeit zu einer eingehenderen und umfassenderen kunstgeschichtlichen Würdigung der Regensburger Plastik einen bemerkenswerthen Anlauf nahm. Er kam zu dem Ergebnisse, dafs „die kirchliche Plastik Regensburgs, die im XIV. Jahrh. ihre höchste Blüthe erreichte, eine der bedeutendsten plastischen Schulen Deutschlands in jener Epoche zeigt", dafs sie derjenigen der übrigen bayerischen Städte fast um ein Jahrhundert vorangeht, dafs sie sich mit am bedeutendsten in der Ausschmückung des Domes offenbart.[8]) Leider hat er gerade das von der Plastik am reichsten bedachte Domportal bei seinen Untersuchungen kaum gestreift. Und doch würde er gerade hier den sichersten Anhaltspunkt und die Bestätigung gefunden haben für seine Ueberzeugung, dafs die Plastik des XIV. Jahrh. „wesentlich vom Dome ihren Ausgang genommen habe"; denn die herrliche Petrusstatue am Scheidungspfeiler des Portales (s. Fig. 2) besitzt mit den nach Riehl's Ansicht vollendetsten Werken aus der Blüthezeit der Plastik im XIV. Jahrh., dem sitzenden Petrus in der Ulrichskirche, dem Hochgrab des seligen Erminold von Prüfening, den beiden Statuen der Verkündigung an den Vierungspfeilern des Domes nicht nur die auffallendste stilistische Aehnlichkeit, sondern sie bildet so zu sagen mit den beiden erstgenannten ein und dieselbe Figur, die hier in sitzender, dort in liegender Stellung wiederkehrt mit demselben Gesichtsausdruck, demselben Gelocke der Haare, demselben Hervortreten der Backenknochen, demselben bauschigen und tief ausgearbeiteten priesterlichen Gewande. Riehl verlegt die soeben genannten bei ihm aufgeführten Figuren in durchaus unanfechtbarer Weise in das Ende des XIV. Jahrh. Dem Ende des XIV. Jahrh., also der Zeit der architektonischen Vollendung des Portales gehört auch unsere Petrusstatue an. Er ist geneigt, jene Figuren einem Meister zuzuschreiben, worin wir ihm mit Rücksicht auf unsere Petrusstatue durchaus beistimmen. Aber die gleiche Gestaltungsgabe und die gleiche Hand schufen allem Anscheine nach auch die beiden rechts und links vom hl. Petrus aufgestellten Bilder des hl. Stephanus und Laurentius voll jugendlicher Schönheit und fesselnder Anmuth sowie die meist sehr gelungenen kleineren Gruppenbilder in den Hohlkehlen des Portales, ganz sicher aber auch den Apostel rechts vom hl. Stephanus (s. Fig. 3) und die Reliefs des Tympanons. Wäre es diesem vollendeten Bildhauer vergönnt gewesen, das ganze Portal mit seinen geist- und lebensvollen Schöpfungen auszustatten, es wäre in noch unvergleichlich höherem Maafse eine Quelle des Kunstgenusses geworden. Aber bereits an dem Apostel, welcher sich dem hl. Laurentius anreiht, vermissen wir die ihm eigene Wärme des Gemüthes und seine Gabe, zu individualisiren. Die beiden Apostel der äufsersten Hohlkehlen sodann, sowie die weiteren acht am Pfeiler der Vorhalle unterscheiden sich schon durch das

[8]) »Deutsche und italienische Kunstcharaktere«, Frankfurt a. M. 1898, S. 40, 45, 51.

Material (Sandstein) von den genannten Figuren, noch vielmehr aber durch den Mangel an innerer Kraft und Originalität, so enge sie sich auch äufserlich, namentlich in der Draperie, die hier fast wie eine Kopie erscheint, an dieselben anschliefsen. In ihnen verräth sich bereits trotz des aufrichtigen Strebens nach mannigfaltiger

Fig 2. Nordwestliche Ansicht des Portales.

Bewegung eine vereinheitlichende Manier. Sie sind wohl erst tief im XV. Jahrh. entstanden. Jedenfalls aber liefern sie den Beweis, dafs jener erstgenannte treffliche Meister, dessen Name uns leider nicht überliefert ist, Schule bildete.

An den Skulpturen des Domportals hätten wir dem Gesagten zufolge der Provenienz nach zunächst zwei Arten zu unterscheiden, solche des Meisters vom hl. Petrus und solche seiner Schule, und zwar gehören zu den letzteren sicher die Apostelfiguren aus Sandstein. Daneben bleiben aber noch die acht grofsen Figuren an den beiden Aufsenseiten des Portales übrig, welche sich sowohl von den sämmtlichen bisherigen als auch unter sich durch bestimmte Unterschiede kennzeichnen. Sie verrathen insgemein eine merklich frühere Kunstperiode, nämlich die erste Hälfte des XIV. Jahrh., können aber wegen der grofsen stilistischen Abweichungen unter sich unmöglich von einem Meister herrühren. Vielmehr gehören die drei auf der linken Seite des Portales

und die zwei in der Schenkelhöhe der Vorhallenbögen aufgestellten schmächtigen und steifen Figuren mit ihren harten Gesichtszügen ohne Ausdruck und der flach und unbeholfen behandelten Draperie wenn nicht zu den ältesten, so doch zu den handwerksmäfsigsten statuarischen Werken am ganzen Dome. Um ein bedeutendes weicher und ausdrucksvoller sind die Skulpturen aus Sandstein rechts vom Portale (die Verkündigung und Heimsuchung) gebildet. Von den sonstigen Figuren des Domes nähern sie sich am meisten denen des Kunigunden- und Heinrichsaltares, welcher im Jahre 1352 zum ersten Male beurkundet ist.[9]) Jedenfalls ist soviel gewifs, dafs sich an den auf dem engen Raume des Domportales zusammengedrängten Skulpturen nicht weniger als vier verschiedene Kunstweisen unschwer unterscheiden lassen.

Welches ist nun die Bedeutung dieses verschwenderischen, auf das Portal konzentrirten, verschiedenen Künstlern und Zeiten angehörigen, plastischen Schmuckes? Hat ihn lediglich der Zufall oder die künstlerische Laune spielend zusammengeführt, oder entspringt er einer einheitlichen Idee, die uns vielleicht gleich am Eingange in den majestätischen Bau den Schlüssel zum Verständnisse seines Sinnes und Zweckes in die Hand geben soll? Zur Beantwortung dieser Frage ist es nothwendig, zunächst die einzelnen Gebilde in ihrer besonderen Bedeutung kennen zu lernen.

Eine Anzahl gröfserer Statuen ist an sich oder durch die beigegebenen Attribute leicht kenntlich, so die Verkündigung und Heimsuchung und Magdalena mit dem Salbengefäfse an den Aufsenseiten des Portales, Stephanus und Laurentius am Portalgrunde. Die übrigen Figuren des Portalgrundes sowie jene des Pfeilers, im Ganzen dreizehn, erweisen sich als die Apostel (einschliefslich des hl. Matthias). Nun erübrigen noch die vier Statuen männlicher Heiligen, von denen zwei in der Bogenhöhe der Vorhalle und zwei links an derselben stehen. Es sind jene Figuren, welche mit der hl. Magdalena zusammen einen einheitlichen und zwar minder gediegenen und nach unserem Dafürhalten älteren Kunstcharakter verrathen. Drei dieser Heiligen sind durch Bücher gekennzeichnet, das Attribut des vierten ist abgefallen; sie können sonach kaum etwas Anderes darstellen als die Evangelisten. Trifft unsere Ansicht zu, dafs sie zeitlich über das Domportal hinaufreichen, dann wurden sie erst nachträglich für dasselbe akkomodirt mit der Bestimmung, es an seinen Aufsenseiten zu umrahmen, wobei aber der nunmehr zunächst am linken Mittelpfeiler der Fassade stehende Evangelist aus dem ihm zugedachten Standorte am Portale durch die Gruppe der Heimsuchung verdrängt wurde. Denn dafs die Verkündigung und Heimsuchung hier nur eine zufällige Aufstellung erfuhren, vielleicht einfach darum um noch vorhandene Lücken auszufüllen, ergibt sich schon aus dem Umstande, dafs die nämlichen Szenen im Zusammenhange des Marienlebens wiederkehren und willkürliche Wiederholungen des gleichen Gegenstandes am Regensburger Domportale (wie z. B. am Haupteingang des Ulmer Münsters) mit den unverkennbar ursprünglich beabsichtigten zwei geschlossenen Bilderreihen sich nicht vereinbaren lassen.

Vergegenwärtigen wir uns nun aber die sämmtlichen Darstellungen der Statuen des Domportales, die Apostel, die Evangelisten, die hl. Magdalena, die von jeher sehr verehrten Martyrer Stephanus und Laurentius, so finden wir: es sind die hervorragendsten Zeugen der Urkirche. Die Wahl gerade dieses Gegenstandes ward bestimmt durch den Titel der Kirche. Im Mittelalter war es nämlich fast eine Regel, an gröfseren Kirchen bereits auf dem Portale an die Schutzheiligen derselben zu erinnern. Nun stand aber schon der älteste Dom zu Regensburg unter dem Schutze des hl. Petrus, und als sich der Chor des jetzigen Domes erhob, weihte Bischof Leo der Tundorfer auch diesen neuen Bau zur Ehre des Apostelfürsten ein. Auf ihn weist eine Reihe kunstgeschichtlich höchst interessanter plastischer Werke des Domes, so an einem der Vierungspfeiler, in der Mitte des Hauptschiffes, über dem Südwestportale, am Tympanon desselben u. s. w. Ihm mufste auch der Ehrenplatz am prächtigen Haupteingange zuerkannt werden. Deshalb wurde sein Bild am Scheidungspfeiler der Doppelpforte aufgestellt. Und was lag nun bei dem Streben nach reicherer Ausstattung des Portales näher, als den Apostelfürsten mit den übrigen Aposteln, den Evangelisten und sonstigen verehrten Gliedern aus der ersten Zeit der Kirche zu umgeben? Die Statue des hl. Petrus ist wie die beste von den zahlreichen

[9]) Schuegraf l. c. II, 18.

Petrusstatuen so überhaupt eine der besten von allen übrigen Skulpturen des ganzen Domes. Der erste Papst ist nicht aufgefafst als der energische, mit dem Schwerte ausgerüstete Streiter für Christus, nicht als der sorgenvolle Steuermann im Schiffe der Kirche (wie oben unter dem Kreuze der Fassade), sondern als der milde Vater der „lieben Christenheit," wie das Mittelalter zu sagen pflegte. Von Interesse mag es vielleicht noch sein, darauf hinzuweisen, dafs diese Statue neben dem sehr alten Attribute der Schlüssel, das auch in das Regensburger Stadtwappen übergegangen ist, die Tiara bereits in jener Form aufweist, welche ihr Papst Urban V. (1362—1370) durch Hinzufügung des dritten Reifes gegeben hatte. Der Petrus des Domportales ist wohl das älteste plastische Werk in Regensburg, auf dem dieses zum Ausdrucke kommt; die älteren Petrusstatuen am Dome tragen eine einfache phrygische Mütze.

Bei der Konsekration vom Jahre 1276 hatte Bischof Leo den Dom zu Ehren des Apostelfürsten, aber aufserdem noch zu Ehren der Gottesmutter und der hl. Dreifaltigkeit eingeweiht. Auch der zweite dieser Titel sollte am Portale seine Stelle finden und zwar in der Gestalt eines vollständigen Marienlebens. Die Anordnung desselben hat für den ersten Augenblick etwas Befremdendes. Nur vier Szenen

Fig 3. Partie von der linken Portalleibung.

aus dem Leben Mariens sind als Relief behandelt und füllen das Tympanon über der Doppelpforte; die übrigen, plastische Gruppen, sind in die tiefen Hohlkehlen der Portallaibungen in der Weise eingefügt, dafs die Baldachine der einen die Konsolen der darüber aufgestellten bilden, und sie so der Neigung des Bogens folgend die Laibungen bis oben ausfüllen (s. Fig. 2). Ganz ähnlich verhält es sich mit den kleinen Prophetenfiguren in den Bogenlaibungen der Vorhalle. Wir sehen hier ein keineswegs vereinzeltes Beispiel für die oft drastische Unterordnung der Plastik unter die Herrschaft der Architektur in der Gothik.

Was nun die Darstellungen aus dem Marienleben selbst betrifft, so könnten wir uns füglich mit einem allgemeinen Hinweis auf den Gegenstand begnügen, wenn sie nicht in der bisher das Domportal berührenden Litteratur weder eine vollständige noch eine richtige Deutung gefunden hätten. Andr. Niedermayer[10]) ist sich nicht einmal über die Reihenfolge der einzelnen Gruppen, geschweige denn über ihre Bedeutung klar geworden, und Dom. Mettenleiter[11]) in seinen »Notizen über Bildnereien in und um Regensburg« liefs einfach den Text bei Niedermayer wieder abdrucken. Nach dem Letzteren fände sich mitten im Marienleben das Opfer Abrahams, die Anbetung der Magier wäre zweimal dargestellt, es käuen Presthafte zu Maria u. s. w. In Wahrheit aber bietet uns der Künstler eine fortlaufende Geschichte des Lebens Mariä, wie es sich aus der hl. Schrift, Tradition und den apokryphen Erzählungen herausstellt. Er beginnt mit dem Hinweise auf die Abkunft Marias von Jesse und schliefst mit ihrer Krönung im Himmel. Ueberaus zahlreich sind solche Mariencyklen im Mittelalter auf Miniaturen, an Portalen von Marienkirchen, auf Wand-, Tafel- und Glasgemälden u. s. w. Die Jugendgeschichte Mariens, über welche die Evangelien nichts berichten, entnahmen diese Cyklen den alten Apokryphen, welche seit dem V. Jahrh. bereits eine stets wachsende Berücksichtigung in der christlichen Kunst des Abendlandes fanden. Ungefähr bis zum Beginne der Gothik hatte sich aus apokryphen und authentischen Quellen des Christenthums eine Art Biblerkanon für das Marienleben entwickelt, der nun allenthalben mit geringen Abweichungen festgehalten wurde.[12])

Das erste Bildwerk am Portale, eine sinnige Introduktion zum ganzen Cyklus, ist eine der beliebten Wiedergaben des Prophetenwortes: „Es wird ein Zweig aus Jesses Wurzel sprossen, aufsteigen eine Blüthe aus dem Wurzelstocke" (Jes. 11, 1). Jesses Brust entwächst ein Zweig, aus dessen Blätterbüschel das Halbbild Mariens gleich einer Blüthe ragt. Daran schliefst sich die Legende von den Eltern Mariens: wie das Opfer Joachims wegen seiner Kinderlosigkeit verschmäht wird (Joachim kniet am Altare, von welchem das geopferte Lamm herabhängt, rechts vom Priester steht eine betende Frau, wahrscheinlich Anna), wie aber dem unterdessen in seinem Grame zu seinen Herden (angedeutet durch Schaf und Hund) in die Wüste entwichenen Joachim ein Engel die Geburt eines Kindes verkündet und die gleiche Botschaft auch an seine Gemahlin erfolgt, wie sich die Eltern wieder finden an der goldenen Pforte zu Jerusalem, ferner die Geburt Mariens selbst und ihre erste Unterweisung durch die Mutter. Einen besonderen poetischen Reiz wufste der Künstler diesen kleinen Gruppenbildern zu verleihen durch den häufig wiederkehrenden Engel, welchen er auch bei der Begrüfsungsszene erscheinen und segnend seine Flügel über die Eltern breiten läfst, und welcher über dem neugeborenen Kinde und später über dem kindlichen Mägdlein schwebend, eine herrliche Krone hält.

Es folgt alsdann der Tempelgang Mariens, das Wunder an dem Stabe Josephs, wodurch er zum Bräutigam der hl. Jungfrau auserkoren wird, die Vermählung, ferner die bekannten biblischen Szenen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, der Botschaft an die Hirten (ein Hirte mit dem Stabe — vermuthlich hielt ihn Niedermayer für einen Presthaften — lehnt schlummernd am Felsen, zu seinen Füfsen Hund und Widder), die Beschneidung, der Stern der Weisen, ihre Ver-

[10]) »Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg« (1857) S. 59.

[11]) »Mittheilungen über die Stiftspfarrkirche St. Kassian in Regensburg nebst Notizen über Bildnereien in den einzelnen katholischen Gotteshäusern der Stadt und nächsten Umgebung.« Regensburg 1865, S. 53.

[12]) De Waal „Die apokryphen Evangelien in der altchristl. Kunst" in »Röm. Quart. Schrift« 1887, S. 173 ff. Alwin Schultz »Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters«, Leipzig 1878.

ehrung des göttlichen Kindes (in zwei Gruppen), die Darstellung, der Kindermord, die Flucht nach Aegypten und der zwölfjährige Jesus im Tempel. Nunmehr treten die Reliefs des dreigetheilten Bogenfeldes in die Reihenfolge der Szenen ein mit dem Tode Mariens (sie stirbt knieend in den Armen des hl. Johannes; die Apostel umgeben sie), ihrer Bestattung (die Apostel tragen den Sarg), ihrer Himmelfahrt und Krönung.

Die Statuetten der zwölf Propheten in den Bogenlaibungen der Vorhalle können ebensowohl mit diesem Cyklus, dessen Kardinalpunkt, die Menschwerdung Christi, sie verkündeten, in Zusammenhang gebracht, als auch in einem gewissen Gegensatze zu den Aposteln gedacht werden, nämlich als die Vertreter der Offenbarung im alten Bunde.

Endlich will ich nicht unerwähnt lassen zwei figurirte Kapitäle des Portales, vielleicht die seltsamsten des ganzen Domes, welche auf der Innenseite des Vorhallenpfeilers zu Konsolen zweier Apostelfiguren dienen. Es ist darauf hingewiesen worden, dafs einer der Steinmetzen der Dominikanerkirche zu Regensburg an einem Kapitäle der Sakristei das Pflanzenornament in Hunde- oder Pantherköpfe umgewandelt habe.[14]) Viel anmuthiger verwandelte hier der Bildhauer das Pflanzenornament in Frauenbüsten, von denen je fünf eines der Kapitäle schmücken. Es liegt halb Scherz, halb Ernst in diesen Köpfchen, doch scheint der letztere vorzuwiegen. Gar häufig sind an mittelalterlichen Portalen und Chorbögen aus einem naheliegenden symbolischen Grunde die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht. Vielleicht schwebte dem Meister dieser Gedanke vor, den er dann allerdings in sehr reduzirter Form ausführte. Aber noch eine andere Deutung drängt sich dem Kenner mittelalterlicher Bilderkreise unwillkührlich auf. Bekanntlich hielt das ganze Mittelalter daran fest, dafs die Heilsbotschaft auch einigen bevorzugten Heiden zu Theil wurde. Als die berufenen Trägerinnen dieser Offenbarung erkannte es die in der Litteratur des Alterthums im Halbdunkel des Geheimnisses erscheinenden Sibyllen. Die Sibyllen spielen darum in Poesie und Kunst des Mittelalters eine gewisse Rolle. An Kunstwerken treffen wir sie in wechselnder Zahl (von 1 bis 13) meist im Verein mit den Propheten und Aposteln, den Verkündigern des göttlichen Wortes im alten und neuen Testamente, denen sie gleichsam als die Prophetinnen des Heidenthums gegenüberstehen. Es ist darum auch möglich, dafs dieser Gedanke den mit dem mittelalterlichen Bilderkreise vertrauten Bildhauer zu seinem eigenthümlichen Einfall anregte.

Ueberblicken wir nun die Skulpturen des Domportales im Ganzen, so finden wir: es sind zwei in sich abgeschlossene Bilderkreise, das Leben Mariens und die hervorragendsten Zeugen der Urkirche, die sich um Petrus schaaren oder diese Urkirche selbst mit ihrem Grundstein und Oberhaupte. Wir könnten aber auch den freieren Interpreten nicht tadeln, welcher die beiden Bilderkreise zu einem einheitlichen Gedanken zusammenschliefsen wollte. Es wäre keine willkürliche Erfindung, wenn man behauptete, dafs die beiden Cyklen konzentrisch auf den in weiterer Perspektive liegenden Punkt der Kirche oder des göttlichen Heilswerkes hinweisen, welches durch die Menschwerdung Christi grundgelegt und auf Petrus und die Apostel gebaut ist. Denn eine jede Schöpfung, in der die Lebensader wahrhaft künstlerischen Geistes schlägt, hat mit den Werken der Natur das gemein, dafs sie bei gröfster Mannigfaltigkeit der Theile des einigenden Mittelpunktes nicht ermangelt.

Wir haben nun in den vorangehenden Ausführungen einen, wenn auch immerhin bemerkenswerthen, so doch nur kleinen Theil jenes imposanten Werkes berücksichtigt, an dem Jahrhunderte in monumentalen Zügen beurkundeten, was sich zuinnerst in ihrer Seele regte, an dem sie eine unvergängliche Probe ablegten für die Fülle ihrer Erfindungs- und Schaffenskraft. Aber je mehr wir alles Einzelne an einem solchen Werke verstehen, desto sinn- und bedeutungsvoller mufs uns das Ganze erscheinen; desto mehr wird es seinen erhabenen Zweck auch in der Gegenwart erfüllen, nämlich in seiner gewaltigen Gröfse und überwältigenden Schönheit Zeugnifs zu geben für die höchsten und mächtigsten Impulse, die das Menschenherz von jeher bewegten, und hinzuweisen auf ewige, das Irdische überragende Wahrheiten und Thatsachen.

Regensburg. J. A. Endres.

---

[14]) Graf von Walderdorff »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart«, III. Aufl., S. 165.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

III. (Schluss.)

6. Ausmalung der Seitenschiffe.

Wo das Mittelschiff dem Kunstler keine Wände und Fenster liefert, werden viele der sonst in ihm anzubringenden Bilder in die Seitenschiffe kommen mussen. Da drängen sich nuo die wichtigen Fragen auf: Darf oder soll man denn die Fensterreihe oder die Wandflächen der Seitenschiffe zur Darstellung der vierzehn Stationen verwerthen? Ist es thunlich, die Fenster mit den Wänden als ein Ganzes aufzufassen und in sie nur einen Cyklus zu setzen? Die vierzehn Stationen in die Fenster zu malen, ist so ungewöhnlich und weicht so sehr von der Gepflogenheit des Mittelalters ab, dafs man doch davor warnen kann. Selbst der Plan, sie in grofser Ausdehnung auf die Wände zu malen, ist lange zu überlegen. Die „Andacht zu den vierzehn Stationen" ist vortrefflich, ist zu befördern, aber sie ist kein wesentlicher Theil des eigentlichen kirchlichen Gottesdienstes, sondern bleibt eine von der Kirche aufs Entschiedenste empfohlene Privatandacht. Jedenfalls sind es zwei verschiedene Fragen, ob man das zum Mefsopfer in so enger Beziehung stehende und für jeden Christen so wichtige Leiden des Herrn in den mit Rücksicht auf die hh. Orte zu Jerusalem angeordneteo „Stationen" mit Betonung der wegen dieser Orte hervorgehobeoen Einzelheiten, oder ob man es nach den Evangelien mit Hervorhebung anderer Ereignisse schildero will. Im letzteren Falle würde der Cyklus nach alter Sitte schon mit dem Einzug in Jerusalem beginnen und mit der Auferstehung enden; dann geht aber der Nutzen, deo die Stationen als solche bringen, verloren. Zu überlegen ist auch, ob die Kreuze, welche doch die Hauptsache sind, im Vergleich zu den Bildern nicht zu sehr verschwinden.[1])

Fenster und Wände zur Darstellung eines fortlaufenden Cyklus, also z. B. der Stationen, zu benutzen, verstöfst doch so sehr gegen alle Regeln der Architektur, dafs die Frage nach der Zulässigkeit eigentlich gar nicht aufgeworfen werden sollte. Wände und Fenster stehen architektonisch zu einander im Gegensatz wie Oeffnung uod Verschluss. Auch die Fulle des Lichtes, das die Figuren eines Glasfensters heraushebt, lafst sich doch nicht in Harmonie setzen zu einer noch so hellen und farbenreichen Wandmalerei. Entweder bilden die Malereien der Wände eine Art Rahmen zu den Fenstern oder aber einen von den Fenstern streng geschiedenen Cyklus. Am ersten liefse sich eine Harmonie noch mit Mosaiken erreichen, aber da würde die Architektur leiden und der Lichteffekt noch zu verschieden sein.

7. Der Fufsboden.

Den schönsten Fufsboden der Welt hat der Dom von Siena; denn in Graffito, in eingelegtem Marmor und Mosaiken zeigt er Philosophen und Sibyllen, Propheten und Szenen aus dem Alten Testament. Auch andere Kirchen, z. B. St. Gereon zu Köln,[2]) besitzen Fufsbodenmosaiken mit Bildern aus der Geschichte des Alten Bundes, des Thierkreises, der Lebensalter, Monate, Paradiesesflüsse u. s. w. Reste reicher oder einfacher gemusterter Böden ohne Figuren findet man überaus oft. Es ist oicht der Ort, darauf hier näher einzugehen; es genügt der Hinweis. Mit Recht scheut man sich heute, Figuren der Bibel oder Heiligenbilder so aozubriogen, dafs sie mit Füfsen getreten werden. Zur figuralen Verzierung der Böden empfiehlt sich darum nur Zeitliches, Natürliches, Unvollkommenes, Vergängliches, Alles das, worüber der Christ sich erheben, was er unten lassen soll. Alles Höhere, Uebernatürliche gehört auf die Wände, in die Fenster und Gewölbe. Man dürfte die im Hebräerbrief 2, 8 angeführte Stelle Psalm 8, 8 f. als Motiv für einen Fufsboden nehmen: „Alles hast du seinen Füfsen unterworfen, Schafe und alle Rinder, überdies die Thiere des Feldes, die

[1]) Vergl. Beringer »Die Ablässe«, 10. Aufl. Schöningh, Paderborn (1893) S. 252 f. »Decreta authentica sacrae congregationis indulgentiis sacrisque reliquiis praepositae.« Pustet, Ratisbonae (1883) p. 233 Nr. 258. *Cum ad lucrifaciendas indulgentias, quae pro stationum Viae crucis visitatione conceduntur, minime requiratur tabularum erectio, sed crucium. p. 245 u. 275 (Imagines) necessariae non sunt.* Vgl. Keppler »Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs« Eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Studie, zugleich eine Erklärung der Kreuzwegsbilder der Malerschule von Beuron. 2. Aufl. Herder, Freiburg 1893.

[2]) Ernst aus'm Weerth »Der Mosaikboden in S. Gereon«. Bonn 1873. Mit Abbildungen anderer mittelalterlicher Fufsbodenmosaiken und einer Uebersicht der Geschichte derselben.

Vögel des Himmels und die Fische der See, welche die Pfade des Meeres durchwandern."

Da die Künstler des Mittelalters die Laster oft unter den Füfsen der Heiligen darstellten, wird man auch heute Bilder der Laster passend in Fufsböden verwenden. Das sogenannte Glücksrad, lehrreiche und charakteristische Darstellungen der Lebensalter, nützliche Geschichten aus der Sage (z. B. die bereits in den Katakomben verwendeten: Odysseus an der Insel der Sirenen, Orpheus, Hirten) oder aus der Profangeschichte verdienen ebenfalls einen solchen untergeordneten Platz im Gotteshause. Statt der rein dekorativen Bilder der Monatsbeschäftigungen, statt der heute doch weit weniger populären Sternbilder kann man wohl inhaltsreichere Dinge bringen. Eine reiche Fundgrube bietet in dieser Hinsicht das »Speculum humanae salvationis«. Es gibt für die einzelnen Geheimnisse des Lebens Christi und Mariä zwei Vorbilder aus dem Alten Bunde und eines aus der Profangeschichte. Unter letztern finden sich mehrere, die besonders dann im Boden trefflich zu verwenden wären, wenn man auf den Wänden entsprechende Szenen des Alten und Neuen Bundes schilderte. Satyren und humoristische Bilder hat das Mittelalter an Chorstühlen und Kanzeln und anderen Stellen angebracht. Sie werden wohl in unserm Jahrhundert besser zu vermeiden sein. Man konnte sich damals, als alle noch einig waren im Glauben, und als die Prinzipien der Sittlichkeit unangetastet feststanden, Dinge erlauben, die heute unstatthaft sind. Die Kirchen sind überdies nicht da, um Szenen und Figuren festzuhalten, welche für den Archäologen wichtig und interessant sind, sondern um das Volk zu erbauen. Alte Denkmäler, welche die Vorzeit uns hinterliefs, alles, was einmal da ist und durch Verjährung das Recht auf seinen Platz beweist, soll man erhalten und vor dem krankhaften Restaurationsfieber unserer Tage schützen. Bei Neuschaffungen sind aber zeitgemäfse Bildungen anzustreben.

Schlufs.

Fassen wir die Hauptergebnisse kurz zusammen in einige Regeln:

1. Jeder Altar mufs in seinem Chor die Bildwerke der Umgebung bestimmen. Weil im Hauptchor der Sakramentsaltar sich befindet und die östliche Wand Allen, die im Mittelschiff und in den Seitenschiffen beten, sichtbar ist, wird dort ein grofses Bild Christi anzubringen sein.

2. Die schöne alte Sitte, beim Choreingange die Bilder der Menschwerdung (Verkündigung) und des Erlösungsopfers, an den Säulen jene der Zwölfboten anzubringen, sollte man nicht so sehr in Vergessenheit kommen lassen.

3. In das Mittelschiff passen vor allem die in den sonn- und festtäglichen Episteln und Evangelien vorkommenden Szenen der hl. Schrift, in die Seitenschiffe glaubwürdige Legenden der Heiligen.

4. Der Fufsboden soll Bilder erhalten, die einerseits nicht durch Betreten entwürdigt werden, andererseits aber nützliche Gedanken wachrufen, also solche, die zum Kreise rein natürlicher Erkenntniss gehören.

Ich kann nicht umhin, diese Skizze über die bei Ausmalung und Auszierung von Kirchen einzuhaltende Bahn mit einem auch von mir schon oft vorgebrachten „Ceterum censeo" zu schliefsen. Es ist schon häufig wiederholt worden, es wird auch noch vielmals ohne Erfolg denen vorzuhalten sein, welche neue Kirchen bauen und alte restauriren, aber es enthält einen durch die Erfahrung alter und neuer Zeit erprobten Grundsatz, von dem allein Heil und Besserung zu erwarten ist. Nur durch gutes Bezahlen und langsames Arbeiten kommt man zu etwas Ordentlichem. Man entwerfe grofse Pläne, aber man überlasse der Zeit die Ausführung. Wer in kurzer Zeit Alles fertig stellen will, wird theils aus Mangel an Geld, theils durch Fehlen tüchtiger Kräfte, theils durch überstürztes Voraneilen nicht zu einem auf die Dauer erfreulichen Abschlufs kommen. Die Alten haben weitaussehende Pläne gefafst, diese aber in einer vernünftigen Allgemeinheit gelassen. Sie haben nicht mit vielem Gelde detaillirte Zeichnungen entwerfen lassen, die erst nach Jahrzehnten zur Ausführung kommen konnten. Nach uns werden andere Menschen mit anderen Ansichten leben; sie werden wohl unsere Einzelvorschläge ebenso als veraltet und überholt ansehen, wie wir die vor 30, 40 Jahren gemachten beurtheilen. Nur die allgemeinern Gesichtspunkte bleiben; es wäre bedauerlich, wenn die Menschheit für das Einzelne nicht fortschritte. Man wird, so hoffen wir, die alten bewährten Vorbilder des Mittelalters besser kennen, besser verwerthen lernen. Lassen wir also das Beste machen, was heute zu leisten ist. Jede fleifsige, gediegene Arbeit eines echten Künstlers behält immer

Werth. Dies Beste wird theuer. So wird man langsam vorankommen, aber Gutes schaffen.

Warum nicht beim Neubau, wie die Alten thaten, in die Säulen des Mittelschiffes und am Choreingang Sockel und die ersten Steine des Baldachins einlassen. Der Rest wird folgen, vielleicht erst nach einem halben Jahrhundert. Was thut's? Er folgt. Beim Neubau müfste man Schulden, oder noch mehr Schulden machen, wollte man alle die Statuen mit in Rechnung bringen. Man lasse sie. Später wird man mehr Geld haben und darum Besseres hinstellen.

Warum gleich die ganze Kirche mit Glasfenstern und Malerei ausstatten? Ein Fenster, die Ausmalung eines Chores, wo möglich nicht des Hauptchores, diene als Versuch. Ist diese erste Probe fertig, so lasse man sich nicht vom Maler und Glaswirker drängen, ihm Arbeit zu geben. Möge die Sache einige Jahre ruhen, damit das Urtheil feste Klarheit gewinne. Ist es klug, gleich zwei Seitenaltäre zusammen zu bestellen? Hätte man mit einem begonnen, so wäre es möglich gewesen, die Fehler oder Mängel des ersten beim zweiten zu verbessern. Aber die Lieferanten bieten natürlich Alles auf gleich zwei Altäre zu machen, das ermäfsigt die Herstellungskosten und erlaubt mehr fabrikmäfsig vorzugehen. Viele Theile können ja dann zusammen gemacht werden. Wo und wann haben überdies die Alten die Seitenaltäre so gebildet, dafs sie sich gleichen wie Zwillinge, wie ein Ei dem andern. Die Schönheit dieser Symmetrie ist ein Ideal der oberflächlichsten Aesthetiker.

Je mehr in der Kirche unfertig bleibt, desto eher bekommt man Geld, es zu vollenden. Wenn die Leute sehen, dafs es langsam und gut vorangeht, sind sie opferwillig. Es herrscht aber oft leider eine Hast bei Ausstattung von Kirchen, als ob dieser Vorstand Alles fertig machen müfste. Wird er keinen Nachfolger haben? Warum läfst er dem nicht auch etwas zu thun übrig?

Sehen wir doch zurück auf die letzten fünfzig Jahre, auf Altarbauten, die vor dreifsig Jahren entstanden. Wie urtheilt man heute darüber? Wenn man damals ruhig überlegte, wenn man gute Künstler verwandte, wenn man sich an alte Muster hielt, freuen wir uns noch heute an diesen Werken. Auch die Zukunft wird sie loben. Ist aber Alles rasch, billig, handwerksmäfsig geschaffen worden, ohne gründliche Nachahmung mittelalterlicher, stilvoller Werke, dann gibt's nachher arge Enttäuschungen. Ersparen wir denen, die nach uns kommen, das Bedauern, dafs man so etwas gemacht hat, uns aber eine Kritik, die wir verdienen, wenn wir das alte Sprüchwort nicht beachten: „Eile mit Weile."

Exaeten. Steph. Beifsel S. J.

Bücherschau.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1894, enthaltend 10 Foliotafeln in Kupferdruck und Photolypie nebst erläuterndem Texte mit weiteren Illustrationen, bearbeitet von Inspektor Staudhamer. München, Verlag von J. B. Obernetter.

Zu dieser zweiten Jahresmappe haben die Architekten Becker und Wetterwald, die Bildhauer Busch, Gamp, Hefs, Waderé, die Maler Baumeister, Benz, Defregger, Feuerstein, Fugel, Locher, Müller-Warth, Schleibner, Welch Beiträge geliefert, welche in 10 vorzüglich reproduzirten Vollblättern und in 12 Textbildern bestehen. Dieselben finden je eine eingehende, von Notizen über den Lebenslauf und die Werke des betreffenden Meisters begleitete Beschreibung, die sehr dithyrambisch gehalten ist. Leider bietet sie keine vom Künstler selbst herrührende Erklärung, die in der Regel mehr geeignet ist, das Wesen des Kunstwerkes zu enthüllen, als die schwungvollste Erörterung, bei der die Kritik zu leicht in den Hintergrund tritt. — Im Allgemeinen theilt diese Mappe die Richtung ihrer Vorgängerin. Durch den Anschlufs an die Kunst des deutschen Mittelalters zeichnen sich nur die beiden trefflichen architektonischen Entwürfe aus, die St. Martinskirche in Chikago von Becker und die reizende Brückenkapelle von Wetterwald, für welche eine viel gründlichere, namentlich die konstruktiven Gesichtspunkte betonende Besprechung eine schätzenswerthe Beigabe gewesen wäre. — Auch die Gruppen von Busch sind lobenswerthe Leistungen, weil sie innig empfunden und geschickt modellirt sind. Für einen Altar sind sie aber zu genrehaft behandelt, und noch weniger geeignet erscheint ihre in gothisirenden Architekturformen gehaltene Fassung. Die Bemerkung, dafs diese auch durch eine solche in jedem andern Stile ersetzt werden könne, ist sehr befremdlich und bedenklich, wie die weitere, dafs das Modell sich zur Ausführung in Marmor wie in Holz eigne, also für zwei in Bezug auf die Stilgesetze so verschiedene Materialien. Das hier für den Bildhauer in Anspruch genommene Recht, für sein Werk auch den architektonischen Rahmen zu bestimmen, unterliegt keinem Zweifel, setzt aber voraus, dafs jener

die dazu erforderliche Fähigkeit besitze, die nur durch ganz spezielles Studium zu erreichen und bei den Figuristen leider eine sehr grofse Ausnahme ist, zumal bei den nur akademisch geschulten. — Die als „Rosa mystica" bezeichnete knieende hl. Jungfrau von Waderé ist eine edel aufgefafste und durchgeführte Figur, ein kunstvolles Erbauungsbild für ein vornehmes Haus; für die Kirche aber doch wohl zu weich. — Das bekannte Bild der Muttergottes mit dem Kinde und dem hl. Joseph, welches Defregger für den Altar seines Heimathsortes gemalt hat, berührt sympathisch, so oft man ihm begegnet. — Das auf Leinwand gemalte und auf die Mauer geklebte Bild von Fenerstein, welches wunderbare Krankenheilungen des hl. Pantaleon darstellt, bewährt den Künstler als einen auch grofsen monumentalen Aufgaben gewachsenen Meister. — In der Geschicklichkeit der Komposition wird es fast noch übertroffen von dem Chorbogengemälde Fugel's, welches die Bewohner des himmlischen Jerusalem in sehr figurenreicher Uebereinanderordnung zur Anschauung bringt. Inwieweit das in der Gruppirung und im Ausdruck gleich gelungene Wandgemälde zum Stil der Kirche paßt, geht aus der Beschreibung nicht hervor. — Möge es der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" immer mehr gelingen, den christlichen Künstlern lohnende Aufgaben zu bieten und nach Kräften dafür zu sorgen, dafs diese stets gelöst werden in einer der jedesmaligen Bestimmung durch Auffassung, Stilrichtung und Technik entsprechenden Weise! R.

Geschichte der christlichen Malerei. Von Dr. Erich Frantz, Professor an der Universität Breslau. II. Theil. Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung.

Durch das endliche Erscheinen der XVI. Lieferung, welche den Text abschliefst, und der XVII. Lieferung, welche für den ganzen II. Theil die Bilder nachliefert, hat das Werk seinen vollständigen Abschluss gefunden und kostet mit Einschluss der Bilder ungebunden 30 Mark, in drei Bände gebunden 38 bezw. 39 Mark — Der II. Theil zerfällt in sieben Bücher, von denen das I. „Die neue christliche Malerei in Italien" behandelt: Giotto, seine Schüler und Nachfolger, die Schule von Siena u. s. w.; das II. Buch „Die erste Epoche der Gotbik" in Frankreich, den Niederlanden, England, Deutschland; das III. Buch „Die Frührenaissance in Italien": Florenz, Toskanien und Umbrien, Oberitalien; das IV. Buch „Die niederländische Malerei des XV. Jahrh."; das V. Buch „Die Malerei des Quattrocento in Frankreich, Spanien, Portugal"; das VI. Buch „Die deutschen Malerschulen des XV. Jahrh."; das VII. Buch „Die Hochrenaissance in Italien, Deutschland, den Niederlanden". „Zusätze und Berichtigungen", „Namen und Sachregister" schliefsen das als Nachschlagebuch wie als belehrende und unterhaltende Lektüre gleich zu empfehlende Werk. Nicht nur nach der mehr äufseren kritischen Seite wird es den einzelnen Meistern und Schulen gerecht, deren fein abgewogene Charakterisirung einen seiner Hauptvorzüge bildet, sondern auch in das Innere versteht es einzudringen, die Intentionen der Meister zu erfassen, und an ihren hervorragendsten Schöpfungen nachzuweisen und zu schildern. Hierbei entwickelt der Verfasser einen scharfen Beobachtungssinn und eine tiefe Auffassung, der man überall die Eigenart der Empfindung anmerkt. Historische, ikonographische, stilistische, technische Gesichtspunkte zieht er überall in seine Untersuchungen, deren Reiz dadurch für den Leser wesentlich erhöht wird. Nicht so sehr um eine erschöpfende Behandlung der einzelnen Schulen war es ihm zu thun, als um eine genaue Kennzeichnung ihrer Merkmale und der Eigenthümlichkeiten, die sie verbinden. Einige durch die neuesten Forschungen festgestellten, oder wahrscheinlich gemachten Beziehungen mögen ihm entgangen sein, wie er auch mehrfache in dieser Zeitschrift von Beissel und Haimann für die romanische, von Firmenich-Richartz, Justi, Scheibler, Stiafsny, Thode für die gothische Periode gebotenen Hinweise unbeachtet gelassen hat. Die Bilder sind gut ausgewählt und gut ausgeführt, daher sehr geeignet, das Studium des Buches zu erleichtern, welches vor allen anderen Werken über die Geschichte der christlichen Malerei den Vorzug einer sehr anregenden und angenehmen Lektüre besitzt. *a.*

Kirchenschmuck. Neue Folge. Sammlung von Vorlagen für kirchliche Stickereien, Holz- und Metallarbeiten und Glasmalereien. Herausgegeben von Georg Denglar, Domvikar in Regensburg. IV. Bd. 4. und 5. Heft (à 4 Mk.). Regensburg, Verlag von J. Habbel.

Seltene Erscheinungen sind diese Hefte, aber trotzdem in weiteren Kreisen stets sehr willkommen. Sie kommen nämlich dem praktischen Bedürfnisse mit Musterblättern entgegen, die durchweg zuverlässig und gut, dazu unmittelbar verwendbar sind. Kurze Erläuterungen unterstützen und erleichtern diese Verwendbarkeit, lassen aber in Bezug auf die Ausführung zumeist noch einen weiten, immer einen hinreichenden Spielraum, so dafs die Gefahr, es möchte durch die häufige Wiederholung desselben Musters eine gewisse Monotonie, gar eine Art von Schablonenthum herbeigeführt werden, ausgeschlossen ist. Denn wie viel Mannigfaltigkeit bewirkt selbst bei der Identität der Zeichnung die Verschiedenheit der Techniken, der Farben u. s. w.! — Tafel 135 und 136 bieten zwei einfache und strenge Renaissancealtäre, Tafel 137 einen gothischen Taufstein, dessen Holzdeckel in Form einer Pyramide (obwohl von dem Dombaumeister Fr. von Schmidt entworfen) die alten Vorbilder (deren wir demnächst einige hier zu veröffentlichen gedenken) an Schönheit so wenig erreicht, als der gothische Chorstuhl auf Tafel 138 seine zahlreichen Vorgänger. Die Entwürfe der Beuroner Kunstschule zu Stickereien für Chorkappe und Mefsgewand (Tafel 139 und 140) wirken etwas befremdlich wegen ihrer altchristlichen Reminiscensen, und das rein ornamental gehaltene romanische Kaselkreuz auf Tafel 141 theilt mit den meisten modernen Vorschlägen auf diesem Gebiete eine gewisse Nüchternheit. — Der spätgothische Flügelaltar (Tafel 142) hat den einen, durch Anfügung von Flügeln leicht zu beseitigenden Mangel, dafs die Predella dem Klappaufsatz gegenüber zu hoch erscheint. Die romanische Frontalbekleidung (Tafel 143) für einen Altartisch ist sehr brauchbar und gewifs mancher Stickerin recht willkommen. Das Kaselkreuz (Tafel 144)

bietet mit den breiten Linnenborden (Tafel 145 und 148) eine Anzahl sehr dankbarer Stickmotive und die gothische Riesenmonstranz (Tafel 146 und 147) mit den von dem sonst so strengen Stile etwas abweichenden Ranken verdankt ihre Handlichkeit nur der sie ganz beherrschenden, mehr auf bayerische Fertigkeit berechneten Treibtechnik. — Eine sehr dankenswerthe „Zusammenstellung der kirchlichen Vorschriften über Paramente" schliefst sich den Erklärungen der Tafeln an und soll in den folgenden Heften auch auf die liturgischen Gefäfse ausgedehnt werden. Mögen sie bald folgen! Schnütgen.

Oestrich und seine Pfarrkirche. Ein Beitrag zur Geschichte des Rheingau's von Dr. H. Rody, Pfarrer. Oestrich 1894. Druck und Verlag von Julius Etienne Ww.

Dem jede Gelegenheit, dem Volke auch litterarisch sich nützlich zu erweisen, willig ergreifenden Verfasser war die Vollendung der mit vielen Mühsalen verbundenen Restauration seiner interessanten spätgothischen Pfarrkirche eine willkommene Veranlassung, seine Pfarrkinder und weitere Kreise mit der Geschichte der Kirche und deren Herstellung bekannt zu machen. Bevor er aber an diese Aufgabe herantritt, beleuchtet er in der 80 Seiten umfassenden 1. Abtheilung die Geschichte des Rheingau's überhaupt, namentlich mit Bezug auf die Einführung des Christenthums, die Thätigkeit der Mönche und Bischöfe; auch in Betreff weltlicher Angelegenheiten: wie Weinbau, Markgemeinschaft u. a. w. — In der II. Abtheilung wird über den Ursprung und die Geschichte der Kirche eine kurze Untersuchung angestellt, eingehender die Vorgeschichte und Ausführung der Restaurationsarbeiten behandelt, welche Baumeister Becker in Mainz vortrefflich besorgt hat. In seinen klaren und anschaulichen Bericht, der zuletzt eine Beschreibung des Innern bringt, weifs der gewandte Publizist eine Fülle von recht praktischen Bemerkungen einfliefsen zu lassen, die sich auf Bauen und Restauriren, Einrichtung und Ausstattung von Kirchen, sowie auf andere wichtige Dinge beziehen. Möge der vorsichtige, verständige und gelungene Weg, den der Verfasser gegangen ist, Manchem ein Vorbild sein! R.

„Alte und Neue Welt." Diese neben dem „Deutschen Hausschatz" vornehmlich der Unterhaltung gewidmete illustrirte katholische Zeitschrift hat mit dem 29. Jahrgang, den sie soeben begonnen hat, ein gröfseres Format angenommen, welches namentlich den Abbildungen zu Gute kommt. Da diese auch in technischer Beziehung noch vervollkommnet werden und auch die christliche Kunst noch mehr Berücksichtigung als bisher finden soll, so darf das alte Familienblatt in der neuen Ausrüstung auch an dieser Stelle um so wärmer empfohlen werden. A.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach versendet für Weihnachten wiederum mehrere gut ausgeführte Farbendruckbilder, nämlich (Nr. 241) eine kleine Darstellung des vor dem Jesukinde knieenden hl. Hieronymus, welche ein sinniges Gedicht in Form eines Zwiegespräches erläutert, sodann (Nr. 312) das bekannte Benroner Weihnachtsbild in gröfserem, daher als Zimmerzierde zu verwendendem Formate, endlich (Nr. 310) die „Himmelskönigin" nach einem Gemälde des altkölnischen Meisters Wilhelm (?), das bekannte, überaus liebliche, bereits vor 25 Jahren von Kellerhoven in Köln reproducirte Bild, dessen kunstvolle Ausführung in den Kühlen'schen Verlag übergegangen und jetzt für den äufserst mäfsigen Preis von 3 bezw. 4 Mark zu haben ist. Kein modernes Bild kommt dieser Darstellung der unter einem gothischen Baldachin thronenden, von 12 Heiligen umgebenen Gottesmutter an Anmuth gleich, und ohne Papierrand von einem gut profilirten und polychromirten gothischen Rähmchen eingefafst, übertrifft sie an künstlerischer Wirkung so ziemlich Alles, was sonst als frommer Schmuck für die Wand eines christlichen Hauses sich eignet. — Unter dem Titel 'Aus dem Leben Unserer Lieben Frau' werden noch vor Weihnachten zum Preise von 18 Mark siebzehn Kunstblätter (Phototypien) nach den Originalkartons der Malerschule von Beuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Prag erscheinen, die von ebenso vielen Sonetten des P. Esser und von einem Vorworte des P. Kreiten begleitet, Seiner Eminenz dem Kardinal Philippus Krementz gewidmet sind. Die Originale zählen zu den besten Leistungen der eigenartigen, in den letzten Jahren viel besprochenen Beuroner Schule und sind vielleicht mehr als alle anderen Werke derselben geeignet, in deren Geist einzuführen. Mit diesem Geist beschäftigt sich eingehend das Vorwort, welches für die Beuroner Gemälde Feierlichkeit und Ruhe, Abgemessenheit und Strenge, den Sieg der Seele über den Körper, einen wesentlich erbaulichen Charakter in Anspruch nimmt und sie als durchaus priesterliche, daher liturgische Schöpfungen feiert. Ob die durch diese vier Eigenschaften als Schmuck der Kirchenwände eines mehr beschaulichen Ordens besonders empfohlenen und gewifs auch passenden Gemälde sich ebenso sehr für die Erbauung des Volkes empfehlen, welches auch, zumal bei Darstellungen aus dem Marienleben, für das Gemüth besondere Befriedigung verlangt, ist eine andere Frage. H.

Der Kunstverlag von Julian Schmidt in Florenz bringt die Serie der Fiesole'schen Engel zum Abschlufs, von denen er bereits zehn in sehr farbenprächtigen Holzschnitten durch Knöfler in Wien hatte reproduziren lassen. Die beiden letzten, welche die Zwölfzahl der die Gottesmutter umgebenden Himmelsboten vollenden, stellen den (roth gekleideten) betenden Engel mit der Unterschrift: „Alleluja" dar und den (rosa gekleideten) Cymbel-Engel mit der Unterschrift: „Tu rex gloriae". Sie werden als Abschlufs der herrlichen Gruppe erst recht willkommen sein. H.

Notiz. Mit dem hier (Bd. VI Sp. 314) erwähnten Bischofsstabe des Kardinals Albrecht von Brandenburg werde ich hier demnächst ein im »Halle'schen Domschatze« abgebildetes spätgothisches Reliquienkreuz mittheilen, dessen Original sich ebenfalls im Nationalmuseum zu Stockholm befindet. D. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

LICHTDRUCK (Tafel IX): Die Kreuzigung Christi von Barthel Bruyn auf dem Essener Altarflügel. (Beschreibung in Heft VIII.)

I. ABHANDLUNGEN: Das Domportal in Regensburg. Mit 3 Abbildungen. Von J. A. ENDRES 257

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik. III. (Schlufs). Von STEPHAN BEISSEL . . . 279

II BÜCHERSCHAU: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1894. Von R. 283

Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. Von *a*. . . . 285

Dengler, Kirchenschmuck. Von Schnutgen 286

Rody, Oestrich und seine Pfarrkirche. Von R. 287

Alte und Neue Welt. Von A. 287

Kühlen's Neueste Kunstblätter. Von H. 287

J. Schmidt's Farbige Bilderreproduktionen 288

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1894.

Digitized by Google

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 10.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BORSELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE zu VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Barthel Bruyn: Die Klage um den Leichnam Christi.

Flügelgemälde des Essener Altares.

(Besprechung in Heft VIII.)

Abhandlungen.

Die Goldschmiedfamilie der Arphe.

Mit 4 Abbildungen.

I.

Durchs ganze XVI. Säculum, vom ersten Jahrzehnt bis über das letzte hinaus, beherrschte die kirchliche Edelmetallkunst Spaniens, genauer Castiliens und Leons, die Familie der Arphe, in drei Geschlechtern. Dafs der Erste von ihnen, Enrique, aus Deutschland gekommen ist, sagen die Zeitgenossen,[1]) und in einer Frage wie diese ist das Zeugnifs des Spaniers gewifs unverdächtig. Auch ist Arphe kein spanischer Name, es ist der deutsche Name Harf, Harfe, der vielleicht von einem Stammhaus mit dem Wahrzeichen der Harfe hergenommen ist; ein solches Haus ist noch in Strafsburg nachgewiesen worden. Er war im Mittelalter am Niederrhein verbreitet und kommt in den Kölner Schreinsbüchern des XIII. und XIV. Jahrh. vor. Man gedenkt hier auch des alten edlen Geschlechts der Ritter von Harffe, die auf Schlofs Harff an der Erft im Jülicher Land erbgesessen sind. Wer kennt nicht den Ritter Arnold von Harff, der seine Wallfahrt nach dem heiligen Lande (1496 bis 1499) selbst beschrieben hat.[2])

Die Geschichte dieser Künstlerfamilie ist auch dadurch anziehend, dafs sie in so einfachen, typischen Zügen verläuft und den Wechsel des Kunstgeschmacks in einer sehr bewegten Zeit wiederspiegelt. Ihre schaffende Thätigkeit bezog sich vorwiegend auf ein der spanischen Kirche eigenthümliches Kultusgeräth, die Custodie, also dafs die Erzählung ihres Lebens fast in der Reihenfolge der Aufträge für diese aufgeht. Ein engumschriebener Kreis, wo aber noch ganz andere Eigenschaften als die Geschicklichkeit des Goldschmieds und Kleinkünstlers sich zu zeigen hatten. Etwas vom Genie des Architekten und von der Erfindungsgabe des Bildhauers mufste dem Custodienkünstler zu Gebote stehen. Mitten in ihre Tage fiel der Wendepunkt der Zeiten, der Fall der Gothik, das Vordringen der wiederbelebten Formen der römischen Baukunst nach dem spanischen Westen. Diese Umwälzung wird hier in einer und derselben Familie durchgemacht; sie fällt zwischen Vater und Sohn. Aller drei Arphe Namen sind mit einer typischen Stilform eng verknüpft: der spätgothischen, der sogenannten Frührenaissance und des klassischen Cinquento. Von dem Grofsvater Enrique sagt sein Enkel: Er brachte die gothische Manier auf ihren Höhepunkt.[3]) Die erste Form des welschen Stils auf spanischem Boden hat sogar ihren Namen bekommen von den Silberschmieden, *plateros*, plateresk, weil die architektonische Ornamentik, wie sie der Zweite, Antonio, zuerst auf das Kirchengeräth übertrug, sich noch besser für diese Feinkunst zu eignen schien. Der dritte und berühmteste, Joan, ist der Verfasser einer Lehrschrift, die alle Gebilde der Natur und Kunst durch feste Maafsverhältnisse zu regeln unternimmt; und die Schönheit wohlberechneter Verhältnisse, im Geist eines Palladio und Vignola war es, durch die er in den Augen der Zeitgenossen die bebewunderten Werke seines Vaters und Ahnen in den Schatten gestellt haben sollte.

Die Custodia

der spanischen Kirche ist eine Art Tabernakel, in Form eines idealen Thurmes, bestimmt bei hochfestlichem Anlafs die Monstranz aufzunehmen. Sie hat mit dem täglichen Gottesdienst und den übrigen kirchlichen Jahresfesten nichts zu schaffen, denn sie wird ausschliefslich bei dem Fronleichnamfest gebraucht, zu dessen Ver-

[1]) Andrés Gomez de Arce, Licentiat des kanonischen Rechts am Colleg von Monte Olivete in Salamanca, hat für das Buch des Enkels folgende Verse über den Grofsvater geschrieben:

Cuius avus quondam Germana sede relicta,
Omine foelici nostras remeavit ad oras,
Ingeniique sui Hesperiis monumenta reliquit.
Crux Legione docet, celebris Custodia Christi
Corporis immensi nomen protradit in aevum.
Ampla Toletani pariter Custodia templi,
Cordubae et illustris testantur; caetera mitto.
Quaeque olim cedro praecelleas digna reliquit,
Dum pius ardebat totam se tradere Christo,
Qua micuit virtute dies cum duceret aevi.

[2]) »Die Pilgerfahrt des Ritter Harffe«, herausgegeben von Dr. E. v. Grote, Köln 1860.

[3]) *Llegó hasta el punto de la manera gótica.*

herrlichung sie eigentlich ersonnen ist. Dann wird sie, theils bei der Prozession auf einer Tragbahre oder auf einem mit Bildwerken geschmückten Wagen herumgeführt, theils aber nimmt sie, an den sechs mittleren Tagen der Octave des Festes, auf dem Hochaltar Platz.

‚Custodia' wird in der Regel ‚Monstranz', ‚Ostensorium' übersetzt, und die spanische Sprache braucht auch für Monstranz und das uns hier interessirende Schaugefäfs dasselbe Wort. Sie unterscheidet dann beide durch einen Zusatz. Die Monstranz heifst *Custodia de mano* oder *portatil*, auch *pequeña*, die kleine, tragbare, Handcustodie; die Custodie im engeren Sinn nennt man *Custodia de asiento*, die monumentale Custodie. Gewöhnlich aber wird, wenn beide in Verbindung vorkommen, die Monstranz mit dem wunderlichen Wort *viril* bezeichnet, das man als solöcistische Ableitung von *vidrio*, Glas, Krystall, als Glasgefäfs (im Wörterbuch der Akademie *pyxis crystallina*) erklärt.

Unterscheidende Merkmale von Monstranz und Custodie liegen nicht blofs in der Gröfse,[4]) sondern auch in Bestimmung und Form. Die Monstranz, die ebenfalls dem Fest des Corpus Domini ihre Entstehung verdankt, nimmt die geweihte Hostie unmittelbar auf, die hierzu bestimmte *lunula* bildet einen integrirenden Theil von ihr; die Custodie nur mittelbar, indem die Monstranz während der Festfeier in eine ihrer Abtheilungen versetzt wird. Die Form der Monstranz wurde den Reliquienbehältern oder Reliquiarmonstranzen entlehnt, daher sie auch in den ältern Zeiten (im XIV. Jahrh.) wohl Reliquiar genannt wird.[5]) Diese Form ist bekanntlich die eines Gefäfses, dem Kelch verwandt, mit Fufs, Stamm oder Stil und Baldachin.

In der Custodie sind die Merkmale des Gefäfses vollständig beseitigt. Sie verhält sich zur Monstranz etwa wie das Altarciborium zum Altartisch. Sie ruht nicht auf einem Fufs, sondern auf einem breiten architektonischen Sockel, über dem sie sich stufenweise verjüngt. Sie hat die Form eines Thurmmodells.

Der Haupt- und Mitteltheil der Monstranz, der Krystallcylinder mit dem Möndchen und dem späteren Strahlenkranz *(raggiera)* ist ferner flächenhaft behandelt, flankirt von Widerlagpfeilern, Fialen und Statuetten, die mit ihm in einer Ebene liegen, hat aber keine entsprechenden Theile an der Vorder- und Rückseite. Nur die baldachinartige Bekrönung nimmt die volle Form eines Thurmes und Thurmhelmes an. Wo mehrere Thürmchen vorkommen, ist der mittlere oder Baldachinthurm von diesen Nebenthürmen nicht umringt, sondern flankirt.

Die Custodie dagegen ist ein thurmartiger Centralbau, in streng peripherischer Symmetrie, mit Gleichwerthigkeit und Gleichheit aller Seiten, man kann sagen, sie habe keine Orientirung, keine Hauptachse, wie das im Begriff des absolut Centralen liegt.

Mehr verwandt in Bestimmung und Form ist die Custodie dem Tabernakel, wenn man unter dem in verschiedenem Sinn gebrauchten Worte nicht einen Schrein versteht, zur Bewahrung und zum Verschlufs des Sakraments, sondern eine Art von beweglichem Expositionsthron. Jedermann wird bei ihrem Anblick an die im XV. und XVI. Jahrh. im Norden üblichen Sakramenthäuschen erinnert werden, deren Entstehungszeit der der Custodie vorangeht. Sie sind ihr, künstlerisch betrachtet, am nächsten verwandt. In ihrer ornamentalen Ausstattung gleicht sie diesen zum Theil riesenhaften Tabernakeln, in denen sich die Phantasie der späteren gothischen Steinmetzen und der frühesten Renaissancebildhauer erschöpfte. In der Gröfse steht die Silbercustodie etwa zwischen diesen Steingebilden und der Monstranz. Der Unterschied liegt in zwei Punkten. Die Custodie ist beweglich; sie hat keinen bestimmten liturgischen Standort im Gotteshaus; sie wird in einem Schrank der Sakristei oder Schatzkammer aufbewahrt, während das Sakramenthäuschen an der Chorwand der Evangelienseite frei oder mit der Wand verbunden aufgemauert steht. Ferner ist dessen Kern ein verschliefsbarer Schrein, zur Aufbewahrung der *reserva eucaristica*; in Spanien *sagrario* genannt. Die Custodie dagegen hat keinen verschliefsbaren Raum und keine Thür, ja eigentlich keine Wände; sie ist

---

[4]) Die Varia commensuracion bestimmt für die Costodie miodestens zwei Varas oder castilische Ellen, d. h. 1 *m* 68 *cm* Höhe, für die Moostranz, 2 bis 3 cuartas einer Elle, also 0,42 bis 0,63 *cm*.

[5]) Die älteste orkundliche Nachricht von einer spanischen Custodie besagt, dafs Leonore, Gemahlio Carl III. el ooble von Navarra für ihre Grabkapelle o. a. ein Reliquiar voo Crystall mit Jaspispfeilern, von 11 marcos Silbergewicht stiftete, *para llevar el cuerpo de Dios* (om den göttlichen Leib zu tragen). Der Meister war Daniel de Boote. Leooore starb im Jahre 1415.

allseitig offen und durchsichtig, wie das Oktogon des Freiburger Münsters. Auch kann das Sakramenthäuschen nicht als Thurmmodell bezeichnet werden, denn vom Thurm hat es nur, als kolossalen Zierrath, den Ueberbau jenes Schreins.

Ein Geheimnifs umgibt die Custodie. Das ganze Jahr bleibt sie dem Anblick entzogen, nur einmal tritt sie aus ihrem dunklen Verschlufs ans Licht des Tages, an ihrem Feste, „wie vor dem geistigen Auge des Sehers von Patmos die himmlische Stadt fertig aus der Hand des göttlichen Baumeisters zur Erde herniederschwebt".[6])

Die Anfänge der spanischen Custodie, nach Zeit und Ort, sind noch nicht festgestellt und werden es kaum je werden. Das älteste noch vorhandene Exemplar ist bereits ganz typisch in Form und Gröfse. Den Urkunden ist wenig zu entnehmen, weil sie für Monstranz und Custodie dasselbe Wort gebrauchen. Und die älteren Stücke sind meist, besonders in den grofsen Kirchen, in der Zeit des Custodien-Enthusiasmus eingeschmolzen worden. Mit der zunehmenden Popularität des neuen Kirchenfestes mag sich an mehr als einem Ort der Wunsch geregt haben, das heilige Gefäfs, den ‚Thron der Majestät', den Augen der zusammenströmenden Festgenossen in weithin erkennbarer imposanter Gestalt zugänglich zu machen. Da der Monstranz bestimmte Grenzen gesetzt waren, so verfiel man auf diese ihre Verdoppelung oder Ausstrahlung gleichsam.[7])

Die gewählte Form lag ganz in der Richtung der damaligen Gothik. Auch der Reliquienschrein, bis dahin die anspruchlose Form von Büchsen bewahrend, verwandelte sich damals in durchgeführte Modelle reicher Kapellen und Dome. Der durchbrochene Kirchenthurm des XIV. und XV. Jahrh. war, besonders vom Punkt des Oktogons an, wie vorausbestimmt zum Muster der Custodie, wobei man sich überdies auf das kirchliche Alterthum berufen konnte, das dem Ciborium bereits die Thurmform *(turris gestatoria)* gegeben hatte. Die Richtung der baulichen Phantasie auf das Durchbrochene und Emporstrebende hatte den Goldschmieden vorgearbeitet. Ja diese konnten der übernommenen Steinmetzenidee in dem gefügigeren Metall eine Gestalt geben, vor der man bekennen mufste, dafs ihr kühnster Traum hier Wirklichkeit geworden sei.

Die materiellen Bedingungen nicht zu vergessen. Der alte Goldruf Spaniens aus den Tagen der Phönizier bis zu den westgothischen Königen war damals durch den Handel Cataloniens wieder aufgelebt.

Die älteste uns bekannte grofse Custodie ist die der Kathedrale von Gerona; sie ist 1,85 *m* hoch und wiegt fast 30 *kg*. Francisco de Asis Artau, der schon ein Silberservice geliefert hatte, das die Stadt der königlichen Familie von Aragon verehrt, war sie 1430 aufgetragen worden. Die Frist der Vollendung war auf drei Jahre festgesetzt, sie wurde aber erst 1458 abgeliefert. Sie ist im reichen gothischen Stil der Frühzeit des XV. Jahrh., von schlanken, wohldurchdachten Verhältnissen.[8]) Sie übertrifft an Schönheit weit die viel bekanntere der Hauptstadt Barcelona, die bei der Prozession auf den vergoldeten Silberthron des Königs Martin I. gestellt wird.

Die Vermuthung liegt nahe, dafs die ersten grofsen Custodien aus katalonischen Goldschmiedwerkstätten hervorgegangen sind. Barcelona war damals der Hauptsitz dieses Gewerbes in Spanien. Es haben sich im Archiv von Aragon noch drei Register des *Colegio de plateros* erhalten, nebst den Meisterzeichnungen, die die Lehrlinge den *examinadors* vorzulegen hatten.[9]) Papst Calixtus III. liefs zwei *auri-*

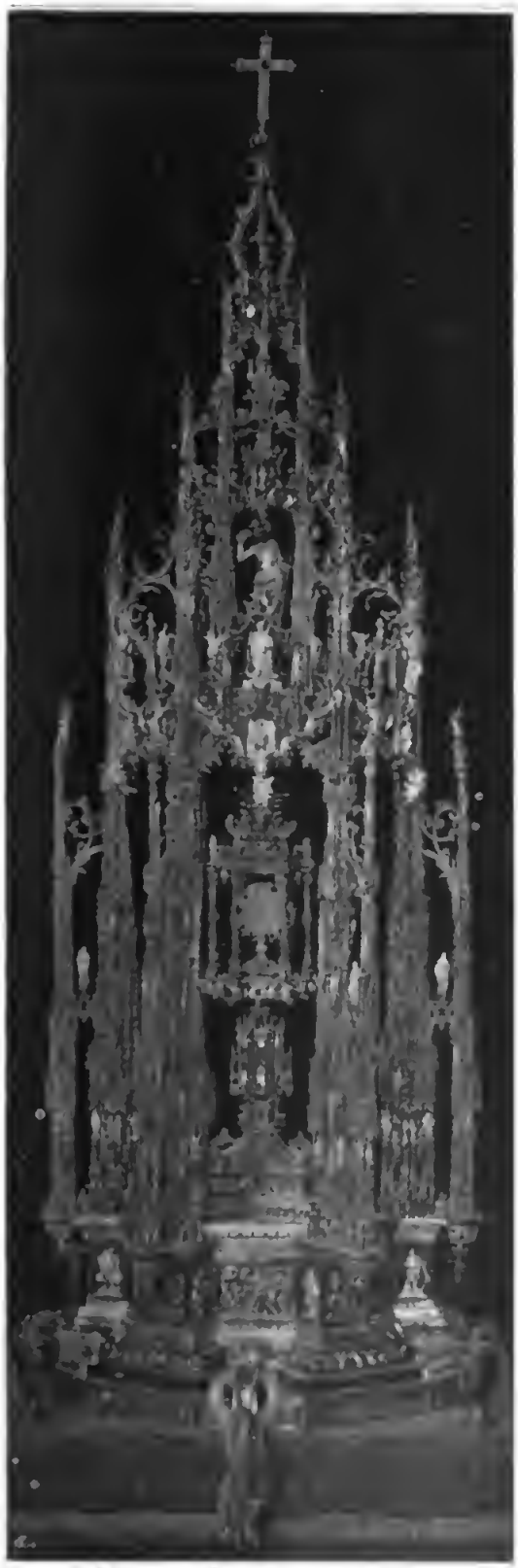
[6]) Eine andere mehr moderne Analogie bieten die kostbaren, für die feierliche Ausstellung des Venerabile seit 1539 aufgekommenen Tabernakel römischer Kirchen; aber diese haben einen festen Standort. Ein Meisterwerk Domenico Fontanas ist das von Sixtus V. 1590 für seine Kapelle in der Basilika S. Maria Maggiore gestiftete Tabernakel von vergoldeter Bronze, in Form eines achteckigen Tempels mit Kuppel.

[7]) In andern Ländern begegnen uns schon im Mittelalter noch mehr in der neueren Zeit, wohl Monstranzen von aufserordentlicher Gröfse. Eine solche war die des Hauses Doria Pamfili in Rom, die für das Fest der Quarant' Ore der Kirche S. Agnese geliehen wurde. Sie ist $6^1/_2$ Palmen hoch und wiegt an 100 Pfund. Aber während man in Spanien die Riesencustodie gerade für den Pomp der Prozession erfand, so wurde zu deren Behuf in Rom der Fufs mit dem Strahlenkranz herausgenommen und in ein kleines Gefäfs gestellt.

[8]) Am 17. März 1877 war es dem Verfasser vergönnt, dieses Meisterwerk mit Mufse zu betrachten, Dank der Güte des Deehanten D. José Sagalés, des humansten und gefälligsten Geistlichen, der ihm dort zu Lande begegnet ist.

[9]) *Llibre anomenat de la Confradia de los argenteros.* Eine Auswahl dieser Zeichnungen ist mitgetheilt

Abbild. 1. Custodia der Kathedrale von Cordoba.



Abbild. II Custodia der Kathedrale von Toledo

fabri cathalani, Pedro Diez und Perez de las Cellas nach Rom kommen (1455). Sie sind vielleicht die Verfertiger der Monstrana, die er der Kirche S. Martin an Valencia, und des Kelchs, den er S. Nicolas daselbst schenkte. Die Colegiaten von Jativa und Gandía bewahren noch die von ihm und Alexander VI. gestifteten Ostensorien. Das von Jativa bekrönte von einem gothischen Oktogone mit durchbrochenem Helm, das zwei gleichgebildete Thürmchen, auf Zweigen ruhend, wie schwebend, umgehen.

Von Catalonien scheint sich das Verlangen nach diesem vornehmsten Prachtgeräth des Kultus im Anfang des XVI. Jahrh. nach Castilien und Andalusien verbreitet zu haben. Die Aufträge der grofsen Kathedralen und Klöster treffen mit dem Einströmen der amerikanischen Metallbeute zusammen. Die erste Goldsendung wurde für die grofse Monstrana der Königin Isabella verwandt, die nach ihrem Tode der Kardinal Ximenes für seine Kathedrale erwarb. Indefs waren Meister, die sich solcher Aufgabe gewachsen zeigen, nicht sofort bei der Hand. Valladolid gilt als der Hauptsita des Goldschmiedgewerbes in Castilien; der Venezianer Navagero fand in der noch heute vorhandenen Plateria mehr *argentieri* als in den awei ersten Städten Spaniens. Aber es ist nichts bekannt von hervorragenden Cnstodien, die Valladolid geliefert hätte.

Dagegen erscheint nun im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in der Hauptstadt des alten Nordreichs der Reconquista, Leon,

Enrique d'Arphe.

Er ist nicht der einzige seiner Nation. Ein Jahrzehnt später finden wir in Sevilla die Deutschen Mateo und Nicolas Aleman. Sie lieferten 1515 die alte Silbercustodie der Kathedrale, die Diego de Voamediana 1528 vollendete. Dafs Fremden so vielbesprochene Werke anvertraut wurden, in einem Lande, wo Ausländer nie mit freundlichen Augen angesehen waren, verstattet einen Schlufs auf den Zustand des dortigen Kunstgewerbes.[10])

in dem als (freilich recht zufällige) Materialiensammlung schätzbaren Werke Davillier's, »Recherches sur l'Orfévrerie en Espagne«, Paris 1879. Der erste Theil der Register beginnt 1480, der dritte 1582.

[10]) Noch im Jahre 1541 wurde H. Vogtherr's »Kunstbüchlein«, Strafsburg c. 1537, zu Antwerpen in's Spanische übersetzt, »*Libro artificioso para*

Nach der Vermuthung Llagunos wäre Enrique de Arphe im Gefolge Philipp des Schönen nach Spanien gekommen. Philipp ist zwei Mal dort gewesen, das erste Mal als Prinz im Jahre 1502, das andere Mal als er nach dem Tode Isabella der Katholischen, seiner Schwiegermutter, als Gemahl ihrer Tochter Juana, die kastilische Krone in Besitz nahm. Er landete am 28. April 1506 zu Coruña mit einem grofsen Gefolge von Niederländern und tausenden schlagfertiger Landsknechte. Am 13. Juli desselben Jahres hat Enrique den Kontrakt für die Custodie der Kathedrale von Leon unterzeichnet. Wäre jene Vermuthung richtig, so würde man an Flandern und Brabant als den letzten Wohnsitz Enriques denken dürfen. Wenn man den Aufrifs des Thurmes von St. Romuald zu Mecheln betrachtet, so wird man die Verwandtschaft (im Stil, nicht in den Verhältnissen) mit Enriques Custodien, besonders der von Cordoba, bemerken. Ein Spanier, den man den Hollarschen Stich dieses kühnen Thurms vorlegte, würde darin den Aufrifs einer Custodie zu erkennen glauben.

Enrique bürgerte sich in Leon dauernd ein; er heirathete eine Spanierin, Gertruda Rodriguez Carreño, die ihm einen Sohn, Antonio, schenkte. Ein Grabstein im Kreuzgang der Kathedrale gibt den Namen einer zweiten Frau, Velluda de Ver, die am 28. Juli 1562 starb. Er hat, nach der Mittheilung seines Enkels, auch Prozessionskreuze (in Leon und Burgos noch vorhanden), Szepter, Rauchgefäfse, Paxtäfelchen und Leuchter ausgeführt. Nach den mitgetheilten Versen des Licentiaten von Salamanca mufs er auch in Cedernholz gearbeitet haben.

Leider ist sein erstes Werk, durch das er sein Ansehen begründete, im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden — ebenso wie das für die Benediktinerabtei Sahagun verfertigte. Die Custodie von Leon war zehn Fufs hoch und hatte fünf Geschosse. Vier knieende Engel mit Rauchgefäfsen umgaben die Monstranz; im Thurminnern stand ein leidender Heiland (an der Säule); die Spitze krönte ein Crucifix.

Obwohl also das erste Glied der Reihe verloren ist, darf man doch annehmen, dafs die Grundzüge und die Formensprache in den späteren wiederkehrten. Nach den erhaltenen Custodien von Cordoba und Toledo war das System Enrique de Arphe's etwa folgendes:

Der ‚pyramidale Thurm' der Custodie hat vom Fufs bis zur Spitze die Form eines regelmäfsigen Sechsecks. Er besteht aus dem mit Reliefs bedeckten Sockel, einem lothrechten Haupttheil für die Aufstellung des *viril*, gleichsam dem Thronsaal des eucharistischen Gottes, und einem bekrönenden Helm, der aber in mehrere Geschosse zerfällt, die durch zierliche Gewölbe geschlossen werden.

Die grofse Thurmhalle ruht auf sechs mit Fialen besetzten Pfeilern mit hohen Basen, die sich weit ausladend im Sockel fortsetzen, und hier etwa (in Toledo) durch Ausfüllung der Ecken zu einem Zwölfeck verbunden sind. Am Sockelgesims sind Konsolen vorgekragt, als Träger von Strebepfeilern. In Folge davon erscheint in der Gesammtsilhouette der Sockel etwas eingezogen, als (übrigens günstig wirkende) Erinnerung an den Ursprung des Gebildes aus einem Gefäfs.

Die sechs Pfeiler sind durch genaste Rundbogen verbunden. Genau dieselben Rundbogen sitzen umgedreht auf deren Scheiteln als Kammornament mit Kreuzblumen, das den Ansatz des Helmes wie eine Gallerie umsäumt.

Diese Theile oder Geschosse sind aber nach Aufsen keineswegs scharf voneinander abgesetzt und gesondert. Das Ganze ist ein bewegtes, sich stetig verjüngendes Gebilde, in dem die horizontalen, selbst die schrägen Linien (mit Ausnahme des Sockels) ebenso ausgemerzt sind wie alle stetigen Flächen. Nadeldünne Fialen sind das Mittel, diese Verschleierung des abgestuften Aufbaues, und selbst des Uebergangs aus der lothrechten in die schräge Linie des Helms zu bewirken. Die Schwibbogen, welche sonst den Strebepfeiler mit der Mauer verbinden, sind durch leichte Ranken und Voluten ersetzt. Die bildende Kraft, die hier waltet, scheint der uns noch geheimnifsvollen verwandt, die die Säfte des Baumes emportreibt und seinem Wachsthum die Richtung gibt.

Im Jahre 1513, sieben Jahre nach dem Kontrakt von Leon, begann Enrique die Custodie von Cordoba, die im Jahre 1518, am 8. Juni, dem Feste des Corpus Domini, eingeweiht wurde. Sie hat dieselbe Höhe wie jene, vier Geschosse und wiegt 532 Mark Silber. Das spiegelglatt polirte Metall, in Verbindung mit den vergoldeten Theilen und den zahlreichen Edelsteinen macht einen unbeschreiblichen Eindruck. Sie wirkt wie ein Werk aus Krystall, leicht und

todos los pintores y entalladores, plateros, empedradores, debuchadores, espaderos « Davillier a. a. O. S. 89.

luftig, „also dafs sie im Traum erschaut und wie mit einem Hauch geschaffen scheint". Sie hat jene Zeiten der Zerstörung, denen ihre Vorgängerin zum Opfer fiel, überdauert; denn der Plunderer von Cordoba, Dupont, empfand, so erzählt man, bei ihrem Anblick eine Scheu, sie dem schon bereiten Schmelztiegel zu überantworten. (S. Abbild. I Sp. 295/296.)[11])

Der grofse Krystallcylinder steht wie ein Säulenschaft auf einem reich verzierten, abgestuften Sockel; seine Bekrönung, entsprechend dem Knauf, steigt kelchartig zum Gewölbe auf und verweht sich mit diesem zum Baldachin. Die Pfeiler des ersten Thurmgeschosses setzen auf diesem Gewölbe über den Bogenscheiteln an, mit den von unten aufsteigenden Strebepfeilern sind sie durch je zwei Voluten verbunden. Hier steht das Bild der Asunta. Das dritte Geschofs ist eine Art Glockenstuhl mit schwingenden Glöckchen. Das letzte erinnert an die Bügel einer Kaiserkrone, über der die Statuette des Salvator ragt.

Cordoba bahnte dem Meister den Weg zu der Kathedrale des Primas von Spanien. Im Jahre 1515, also während dort noch die Arbeit im Gang war, berief ihn der neunundsiebzigjährige Ximenes, damals Regent von Castilien, nach Toledo. Dort lebten hervorragende Künstler niederdeutscher und französischer Herkunft; zwei von ihnen, der Holländer Diego Copin und der Maler Johann von Burgund, waren bereits, der eine mit einem Holzmodell, der andere mit einer gemalten Skizze betraut worden. Man darf annehmen, dafs Enrique sich wenig von ihren Entwürfen angeeignet hat. Er legte aufser dem Rifs auch das Holzmodell eines Pfeilers vor. Im Jahre 1517 beauftragte er seinen Diener Hernan Gonzalez mit der Anschaffung des Silbers. Hierbei ging man mit vollendeter Rücksichtlosigkeit vor. „Mein Grofsvater Enrique", erzählt Joan d'Arphe im Quilatador (indem er sich zu gleich umfassenden Zerstörungen bekennt), „hat für die Custodien in Leon, Toledo und Cordoba ungezählte sehr alte Sachen eingeschmolzen" *(destruió infinitas cosas antiquísimas)*.

Die Custodie von Toledo ist neun Fufs hoch, drei Fufs breit und geschmückt mit angeblich zweihundertsechzig Statuetten. Ihr Aufrifs ist klarer, die Gliederung einfacher, das Gerippe noch zarter gewoben. Das Verhältnifs von Halle und Helm ist zu Gunsten der ersteren verändert. Sie war nämlich bestimmt, jene von Isabella der Katholischen hinterlassene Monstranz aufzunehmen, die freilich an Schönheit und Eigenart der Erfindung Alles was Enrique erdacht hat, übertrifft. An den Durchschneidungspunkten der Gewölberippen hängen silberne Glöckchen und Rauchgefäfse; als Schlufsstein dient eine Blume aus Edelsteinen. Das Kreuz der Spitze, ein Werk des Juweliers Lainez (1523), enthält sechsundachtzig Perlen und vier grofse Smaragde. Der Venezianer Navagero schätzte ihren Werth auf 30,000 Dukaten. Sie enthält 795 Mark Silber und 57 Mark Gold. Sie war das letzte Wort der Gothik in der kirchlichen Goldschmiedekunst Spaniens. (S. Abbild. II Sp. 297.)

Am 23. April 1524, also wieder nach sieben Jahren, lieferte Arphe sein Werk an das Kapitel ab. Doch ist noch lange an ihrer Verschönerung gearbeitet worden. Auf Antrieb des Erzbischofs Fonseca ersetzte er noch selbst den eisernen Sockel durch einen silbernen. Im Jahre 1595 beschlofs man, an eine Vergoldung des Ganzen, mit Ausnahme von Sockel und Statuetten, zu gehen. Lange war man rathlos, bis sich eine schriftliche Anweisung des Meisters vorfand. Es ergab sich, dafs die Custodie aus 5600 Stücken zusammengesetzt war, die mittels 12500 Schrauben aneinander befestigt waren. —

Von dem Eindruck, den diese Werke ihrer Zeit in Spanien machten, gibt eine seltene kleine Schrift Zeugnifs, die im Jahre 1539 zu Valladolid erschien.[12]) Der Verfasser, ein Baccalaureus Villalon, will den klassischen Pedanten zeigen, dafs die Gegenwart, in Malerei, Baukunst und Musik, Künstler aufweise, mit denen die Alten sich nicht messen können. Für die Goldschmiedekunst beruft er sich auf die drei Custodien unsres Enrique, dessen Name er übrigens nicht kennt. „Drei Silberwerke habe ich gesehen, von denen ich behaupten kann, dafs sie nicht ihres Gleichen haben in der Welt, augenscheinlich von einem und demselben Künstler, der das Alterthum übertroffen haben dürfte." (Schlufs folgt.)

Bonn. Carl Justi.

[11]) Nach den bis jetzt vorhandenen Photographien war es leider nicht möglich, schärfere Illustrationen herzustellen.

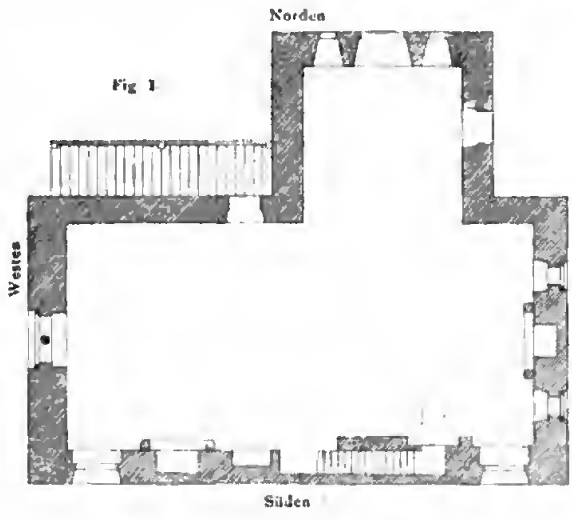
[12]) *„Ingeniosa cõparacio entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalõ."* Valladolid 1539.

Das Zehnthaus zu Karden an der Mosel.

Mit 13 Abbildungen.

An Profangebäuden aus der Zeit des romanischen Stils sind wir nicht reich. Um so mehr müssen die wenigen, welche durch die Stürme der Zeit hindurch bis auf unsere Tage gerettet wurden, unser Interesse wachrufen, namentlich wenn sie nicht blos einen geschichtlichen, sondern auch einen künstlerischen Werth besitzen. Ein solches Bauwerk, und zwar eines der ältesten und am besten erhaltenen, ist das „Zehnthaus" zu Karden, einem kleinen Orte an der Mosel, etwa $2^1/_2$ Stunden unterhalb Kochem. „Zehnthaus" nennt es der Volksmund von Alters her, und damit scheint die Bestimmung des Gebäudes richtig angegeben zu sein. Seiner baulichen Erscheinung nach weist es auf den Beginn des XIII. Jahrh. hin, geschichtliche Nachrichten über dasselbe fehlen gänzlich; indefs zeigt die Anlage des Hauses, dafs es keine Privatwohnung war, zur Erhebung der Abgaben für das in Karden in damaliger Zeit gelegene Kloster zum hl. Castor sich aber wohl eignete, und so dürfte der Name „Zehnthaus" mehr als ein blofser Name sein; wir dürfen ihn als Zeugnifs einer wohlbegründeten Ueberlieferung betrachten.

Fig. 1



Das anmuthige Gebäude, welches wir hier im Bilde wiedergeben, wird von der Mosel nur durch die Strafse und die dicht vorbeiführende Eisenbahn getrennt. Es besteht aus einem länglichen Rechteck, dem sich nach Norden ein thurmähnlicher, im Grundrifs fast quadratischer Anbau vorlegt. Der letztere ist wenig höher als das Hauptgebäude und wie dieses mit einem Satteldach gedeckt, dessen Richtung jedoch senkrecht zu der des Hauses verläuft.

Unter dem Hauptgebäude zieht sich ein Keller hin, welcher durch einen Gang mit dem Moselufer in Verbindung steht. Das Erdgeschofs war ohne Zweifel durch eine dünne Wand in zwei Räume geschieden, deren Kamine sich theilweise noch erhalten haben; der gröfsere östliche steht mit dem untern Thurmgeschofs in offener Verbindung und aus ihm führt an der Moselseite eine kleine in der Mauer liegende Treppe zum obern Stockwerke, das einen geräumigen Saal bildet. Aus dem Saale führt eine Thür in das Thurmgemach, welches durch eine in dem Winkel zwischen Thurm und Haus emporsteigende äufsere Treppe, die jetzt freilich nicht mehr vorhanden ist, deren Anlage sich aber noch deutlich erkennen läfst, von aufsen zugänglich war. Diente vielleicht das Thurminnere als Warteraum, der Saal aber zur Entgegennahme des Zehnten und der üblichen Bewirthung der Zehntpflichtigen, während der untere gröfsere Raum die Küche, und das kleinere Gelafs ein Zimmer für die Klosterbrüder war?

Das Gebäude ist, der Art der Zeit entsprechend, in Bruchsteinmauerwerk aufgeführt, alle architektonischen Theile aber, die Fenstereinfassungen, Gesimse, Auskragungen der Kamine, die inneren Kaminanlagen, bestehen aus sorgfältig bearbeiteten Sandsteinwerkstücken. Einen besonderen Schmuck weist das Bauwerk nicht auf; nur das, was von selbst gegeben war, ist kunstgemäfs ausgebildet: die Fenster mit ihrem Brüstungssims, das Hauptgesims, die im Aeufseren vorgekragten Kamine; aber gerade in dieser ungesuchten Darbietung edler Formen an den von selbst gegebenen Bautheilen verräth sich mehr Geist und künstlerischer Sinn als in der Anbringung eines, wenn auch noch so kostbaren, willkürlichen und unbegründeten Schmuckes, und darum wirken derartige Bauwerke in ihrer freundlichen Bescheidenheit auf den Kunstverständigen so fesselnd.

Bezüglich der Einzelheiten verweisen wir im allgemeinen auf die nach genauen Aufnahmen wiedergegebenen Zeichnungen und deuten nur auf einiges näher hin. So ist zunächst bemerkenswerth die Endigung der Giebelabdeckung (Fig. 12). Das Profil der Giebelabdeckung entspricht dem des wagerechten Hauptgesims, welches sich mit seiner oberen Platte und der darunter befindlichen Hohlkehle so weit um die Giebelecke herumlegt, dafs die schräg herabkommende Abdeckung der Giebelseite mit Platte und Hohlkehle oben auf dasselbe stofsen kann, während der Rundstab gegen die Hinterseite anläuft. Der Rundstab des wagerechten Simses setzt sich dann noch etwas weiter als das obere Stück fort.

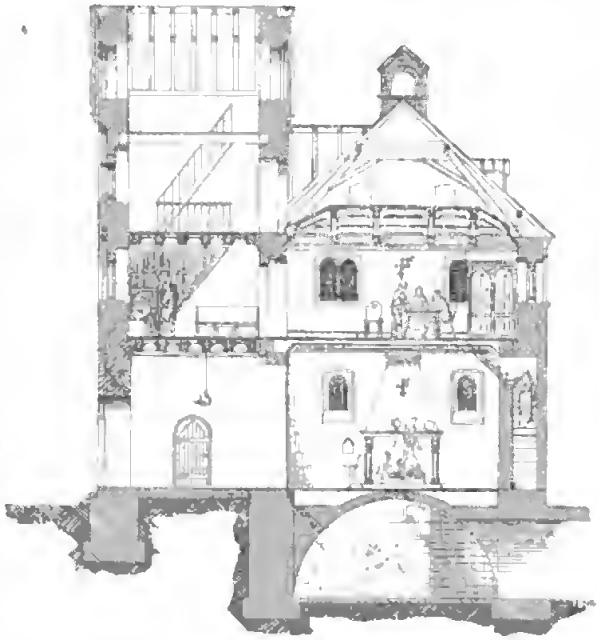


Fig. 2

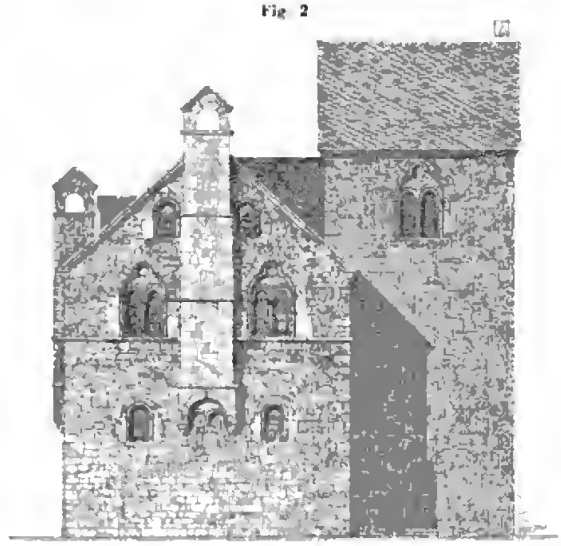


Fig. 3. Ostseite

Dann möge darauf hingewiesen werden, dafs die sauber gearbeiteten und noch gut erhaltenen Kapitälchen der Fenstersäulchen manches gemein haben mit den bekannteren Arbeiten der damaligen Zeit, z. B. den Kapitälen am Dom zu Limburg. Sehr hübsch, wenn auch einfach, ist die Anordnung der Kanäle im Innern; zwei Säulchen stehen an der Wand und unterstützen die Tragbalken, auf welchen der Gesimsstein mit dem Aufbau ruht. Die Verdickung der Mauer, in welcher die kleine Treppe nach oben steigt, ist zur Hälfte übergekragt und wird von einer eigenthümlich ausgebildeten Konsole getragen. — Die Decke des Erdgeschosses, welche ebenfalls noch gut erhalten ist, hat gehobelte und profilirte Balken. — Von der Balkendecke des oberen Saales ist nichts mehr vorhanden, nur die Kragsteine zum Auflegen der Unterzüge finden sich noch vor.

Sogar farbiger Schmuck fehlte nicht. An der Ostseite wenigstens zeigen sich noch Spuren von Malerei: die Säulen der oberen Fenster sind mit einfachen Mustern in schwarzer Farbe auf gelbem Grunde, die Bogenlaibungen braun und roth abwechselnd mit schwarz und gelb geziert. Die architektonischen Formen der Fenster selbst sind auf jeder Seite anders entwickelt. Und trotzdem ist die Einheit sehr gut gewahrt. Das verbindende Element der verschiedenen Fenster ist die bei allen durchgeführte Form des durch ein Mittelsäulchen getheilten Doppelfensters, wobei die Maafse der Oeffnungen bei allen nahezu gleich sind. An den Stirnseiten sind die Fensteröffnungen mit Rundbögen überwölbt, an der Langseite dagegen legt sich ein wagerechter Sturz auf das Kapitäl. Die Stirnseiten sind dann noch weiter dadurch zu einander in Beziehung gesetzt, dafs in die Ecken der ver-

tieften Mauerblenden, welche die Doppelfenster einrahmen, Rundstäbe gelegt sind, die ihrerseits wieder in verschiedenen Formen sich über den Oeffnungen aneinanderschliefsen.

Was aber ganz besonders Beachtung verdient und in sehr hervorragender Weise zu dem wohlthuenden Eindruck des Gebäudes beiträgt, das ist die klare Durchführung gewisser einfacher Maafsverhältnisse in allen Theilen der Architektur. Maafs und Ordnung sind ein Element der Schönheit, und wie in der Musik Melodie und Rhythmus nach faſslichen Grundverhältnissen geregelt werden, so mufs es auch in der Architektur sein. Der Rhythmus kann aber hier sowohl ein arithmetischer oder Zahlen- wie auch ein geometrischer Rhythmus sein. Ersteren besafs die griechische Bauweise: wir kennen ihre überaus fein abgewogenen Zahlenverhältnisse. In der Blüthezeit der germanischen Kunst des Mittelalters gab man dem freieren, biegsameren und eindrucksvolleren System geometrischer Verhältnisse den Vorzug, welches darin besteht, dafs die hervorstechenden Bauglieder sich einem aus einer einfachen geometrischen Figur gewirkten Liniennetze einschreiben lassen. Theilweise werden allerdings arithmetische und geometrische Verhältnisse sich decken. — In unserem Bau tritt nun auch ein solcher Rhythmus hervor und zwar ein auf Zahlenverhältnissen beruhender.

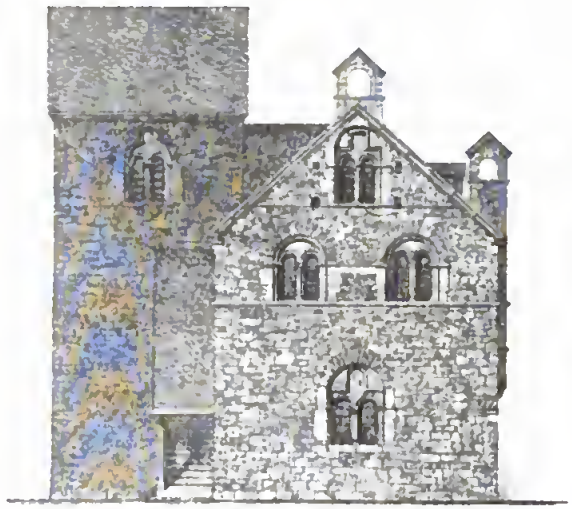


Fig. 4. Westseite.

Fig. 5. Süd-(Mosel-)seite.

Um den Zahlenrhythmus an einem Beispiel nachzuweisen, fassen wir die Westseite (Fig. 4) in's Auge. Von vornherein sei jedoch bemerkt, dafs die Maafse nicht rein mechanisch miteinander verglichen werden dürfen, da durch perspektivische und andere Rücksichten zuweilen kleine Abweichungen gefordert werden.

Auf den ersten Blick fällt die Halbtheilung der Höhe durch das ringsumlaufende Gurtgesimse in's Auge. In der That ist der Abstand von der Oberkante des kaum hervortretenden niedrigen Sockels bis unter den Gurt genau so grofs, wie von der Oberkante des Gurtgesimses bis unter die Spitze der Giebelabdeckung. Diese obere Hälfte halbirt sich wieder durch ein horizontales Band unter dem Giebelfenster, die Höhe vom Hauptgurt bis unter dieses Band ist nämlich gleich dem darüber stehenden Theile. Es ist aber auch die ganze Höhe bis unter dieses Band gleich der ganzen Breite des Hauses, und die Länge des Bandes ist so grofs als die halbe Gebäudehöhe. Die Breite des Giebelfensters zwischen den Mauern ergibt dann wieder die Hälfte des Abstandes zwischen Hauptgurt und dem oberen Gurtbande, und damit haben wir das Grundmaafs oder besser eines der Grundmaafse erhalten. Nennen wir es a, so ist die ganze Breite des Gebäudes = 6a, die Höhe bis zum Hauptgurt = 4a, von da bis zur Giebelspitze = 4a, bis

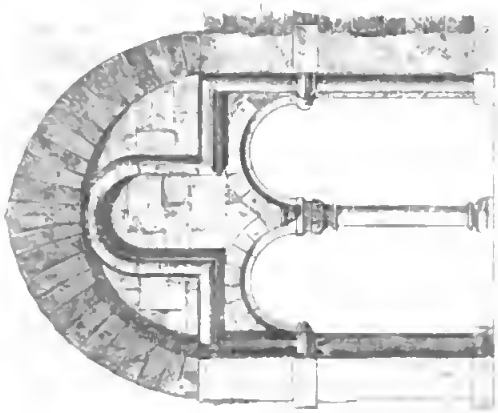


Fig. 8.

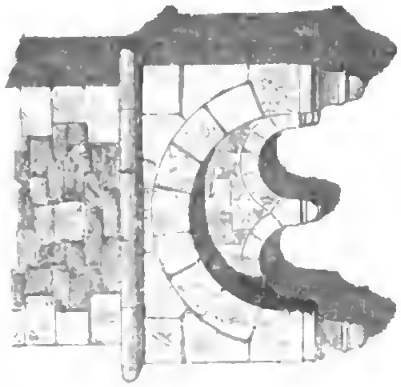


Fig. 11.

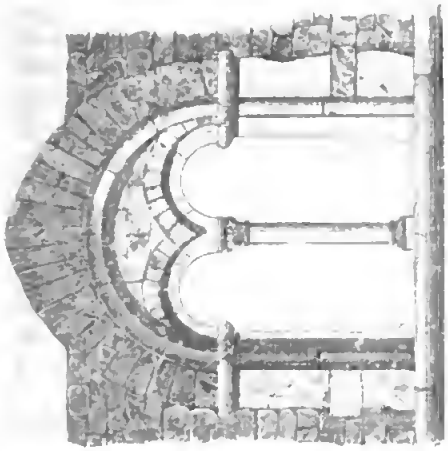


Fig. 7.

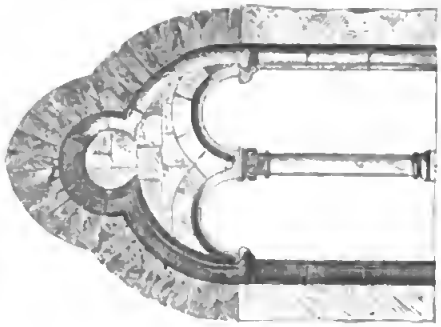


Fig. 10.

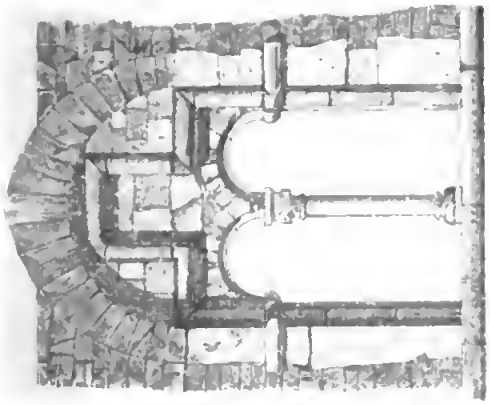


Fig. 6.

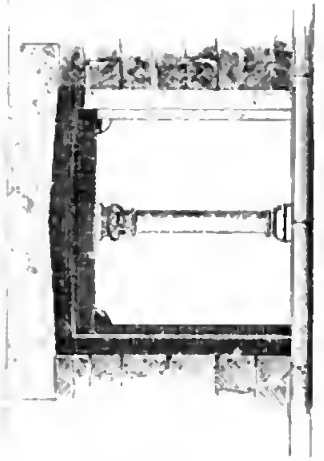


Fig. 9.

zum Bande unter dem Giebelfenster = 2a; die Länge dieses Bandes selbst = 4a. Das Maafs a, welches die Breite des Giebelfensters zwischen den Aufsenmauern darstellt, findet sich an den Fenstern des Obergeschosses als Breite zwischen den Rundstäben, bei dem Erdgeschofsfenster als lichte Weite zwischen den inneren Pfosten; auch die Höhe der unteren Fensterbrüstung über dem Sockel ist = a. Die lichte Höhe der Fensteröffnungen im Obergeschofs und im

Giebelfenster ist ebenfalls genau = a, während die Oeffnungen des unteren Fensters wegen der etwas gröfseren Bogenspannung eine Kleinigkeit höher sind.

Die ganze Breite des Erdgeschofsfensters zwischen den Mauern ist = $^6/_5$a und dieses Maafs, das wir b nennen wollen, findet sich nun auch wieder mehrfach angewandt. In der Breiteneintheilung 5b = 6a tritt es klarer hervor als a, da sich an das Mittelfenster = b auf jeder Seite eine Mauerfläche von genau = 2b anschliefst. Im Obergeschosse ist der mittlere Mauerpfeiler genau = b breit, so dafs sich hier das Einheitsmaafs fünfmal nebeneinander legt, wobei die Ecken um die Rundstabdicke reichlicher bemessen sind, weil sie sonst gegenüber dem Mittelpfeiler schwächer erschienen wären, und den Fenstern, welche durch die Abstufungen der Gewändevertiefung an Ansehen gewinnen, ebensoviel abgenommen ist. Auch die Höhe der

Fig. 12. Giebelecke

Fig. 13. Konsole

Fensternische bis zum Anfang des Bogens ist = b, bis zum inneren Scheitel des Bogens knapp $^1/_2$b, von hier bis unter das Gurtgesims ergibt sich wieder genau b. Ebenso ist b der Zwischenraum zwischen dem Gurtgesims und dem Dachgesims, ferner zwischen dem Kämpferband der Obergeschofsfenster und dem Gurt unter dem Giebelfenster, endlich die Höhe des Giebelfensters bis zum Bogenanfang.

Im Thurme kommt nach der Westseite das Maafs a zur Geltung, indem die ganze Breite 4a beträgt, während das Fenster dieselben Abmessungen wie das Giebelfenster aufweist.

Aehnliche Beziehungen liefsen sich an den anderen Seiten nachweisen. Die Ostseite z. B. hat nur die grofsen Gesammtabmessungen mit der Westseite gemein, schon die Kaminanlage bedingte bei ihr eine andere Ordnung. Die Fenster des Obergeschosses sind in der ganzen Breite = a; der Kamin, welcher sich nach oben hin absatzweise verjüngt, hat in der Mitte etwas mehr als a, so dafs, da die Mauerflächen der Ecken wieder = b sind, noch etwas Zwischenraum zwischen ihm und den Fenstern bleibt. Die architektonisch ausgebildete Vorkragung des Kamins hat die Breite b, so dafs hier die Fünftheilung der Hausbreite wieder zum Ausdruck kommt. Ein neues Maafs gibt hier die Höhe der kleinen Fenster, zweimal liegt sie vom Sockel bis zur Fensterhöhe, einmal in der Höhe der Kaminvorkragung, zweimal in jedem der drei gleich hohen Absätze des Kamins. Von dem Scheitel der kleinen Fensterbögen des Erdgeschosses bis zum Gurtgesims ist wieder b. Die Eintheilungen des diese Seite beherrschenden Kamins stehen zudem in Verbindung mit den Kämpfern der Fensterbögen.

Es ist der Fingerzeig, der in dies n Verhältnissen und ihrer guten Wirkung auf's Auge liegt, jedenfalls beachtenswerth. Gewifs wäre es unsinnig, wenn ein Architekt zunächst eine derartige Schablone zu Grunde legen und dann danach seine Architektur entwerfen wollte, aber sehr empfehlenswerth wird es jedenfalls sein, die architektonische Idee, nachdem man sie frei zu Papier gebracht hat, in Bezug auf regelrechte Proportionen zu prüfen, ein durch die architektonischen Theile selbst dargebotenes Maafs als Grundmaafs — sei es arithmetisch, sei es geometrisch — einzuführen, und danach den Entwurf weiter auszubilden und zu verbessern. Eine Behinderung des kunstlerischen Schaffens kann darin ebensowenig liegen, als der Tonsetzer im Fluge seines Gedankens behindert wird durch die Gesetze der musikalischen Komposition. Manches neuere mit vielem Aufwand errichtete Bauwerk würde nicht unbedeutend gewonnen haben, wenn sein Urheber ein strenges Proportionssystem eingefuhrt hätte, und manches jetzt völlig bedeutungslose Kirchlein oder Häuslein würde dadurch wenigstens einen Antheil an der Kunstschönheit erlangt haben.

Es ist erfreulich, dafs die Königl. Regierung an dem „Zehnthause" in Karden lebhaftes Interesse genommen und eine namhafte Summe zur Wiederherstellung des Bauwerkes zur Verfügung gestellt hat. Die Leitung der Wiederherstellungsarbeiten ist seitens der Königl. Regierung dem Architekten Seché aus Köln übertragen, welcher dieselben auch angeregt und die nöthigen Aufnahmen etc. angefertigt hat. **Joseph Prill.**

Bücherschau.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Alwin Schultz, Professor an der k. k. Universität zu Prag. Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Berlin 1895, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Ein grofs angelegtes Werk, von welchem der bekannte Verlag der vor fünf Jahren vollendeten fünfbändigen »Geschichte der deutschen Kunst« (vgl. diese Zeitschr. Bd. II Sp. 204) den Prospekt und die I. Lieferung vorlegt. Es soll vier auf's Reichste illustrirte Bände umfassen, in ca. 30 Lieferungen à 2 Mark erscheinen und in längstens zwei Jahren abgeschlossen sein. Der Kunst des Alterthums soll der I., des Mittelalters der II., der Renaissance der III., der neueren und neuesten Zeit der IV. Band gewidmet, also das ganze weite Gebiet der bildenden Künste behandelt sein von der Zeit der Aegypter bis in unsere Tage. Dafs es aus einer einzigen Hand hervorgehen soll, hat etwas Bestechendes wegen der Einheitlichkeit der Auffassung, und mit grofsem Vertrauen darf man ihm entgegensehen, denn diese Hand ist eine sehr bewährte, eine von den wenigen, die solchen gewaltigen Aufgaben gewachsen sind. Von dem Text ist daher sowohl in ästhetischer und kulturhistorischer, als auch in formeller Beziehung durchaus Gutes zu erwarten, nicht minder von der Auswahl des Abbildungsmaterials, für dessen technische Ausführung der gerade auf diesem Gebiete sehr leistungsfähige Verlag die vollste Gewähr bietet. Nach diesen verschiedenen Richtungen erscheint die I. Lieferung als eine unmittelbare Empfehlung. Sie behandelt als Anfang des III. Bandes die Renaissance in Italien und zwar die Baukunst in trefflicher (nur das Mittelalter etwas verkennender) Weise an der Hand zahlreicher Textabbildungen, die sehr geschickt ausgesucht und ganz vorzüglich ausgeführt sind. Sie werden fast noch übertroffen von den beigelegten, in den verschiedensten Vervielfältigungsarten wieder gegebenen Tafeln, die zumeist anderen Abtheilungen angehören. Möge der Zuspruch den Verfasser wie den Verleger zu den höchsten Leistungen ermuntern, denn zu einem so wichtigen und hervorragenden Werke werden sich nicht leicht wieder so berufene Unternehmer die Hand reichen! H.

Grundrifs der Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch für Studirende. Auf Veranlassung der Königlich Preufsischen Unterrichtsverwaltung verfafst von Dr. Frdr. Frhrn. Göler von Ravensburg. Mit 9 in den Text gedruckten Figuren. Berlin 1894, Verlag von Carl Duncker.

Dem vorliegenden Lehrbuch merkt man es bald an, dafs es aus einem Diktat herausgewachsen ist. Diesem Umstand verdankt es seine grofsen Vorzüge: seine Systematisirung, Uebersichtlichkeit, Knappheit, Präzision, aber auch seine kleinen Schwächen, von denen nur das stellenweise etwas zu stark hervortretende Bestreben erwähnt sein mag, ästhetische Kritik zu üben und damit bestimmte Liebhabereien in den Vordergrund treten zu lassen. Demgegenüber darf aber auch nicht verschwiegen werden, dafs der Verfasser die ganze Kunstgeschichte beherrscht und mit grofser Objektivität behandelt. Es dürfte daher an eigentlicher Lehrhaftigkeit diesem Grundrifs kaum ein anderes Lehrbuch der gesammten Kunstgeschichte gleichkommen, und wenn von ihm behauptet werden darf, dafs er nicht nur für den Studirenden ein vorzügliches Elementarbuch, sondern auch für den Bewanderten ein zuverlässiges Nachschlagebuch ist, so mag dadurch angedeutet sein, welche Fülle von kunsthistorischem Material in ihm verarbeitet ist. Solche Bücher können nur das Produkt langer und gewissenhafter Lehrthätigkeit sein. G.

Katechismus der Malerei von K. Raupp. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten und 4 Tafeln Abbildungen. In Originalleinenband 3 Mk. Leipsig 1894, Verlag von J. J. Weber.

Seinen Zweck, mit der Technik der Malerei bekannt zu machen, erfüllt dieses Büchlein, insoweit überhaupt schriftliche Unterweisung dazu im Stande ist. Dank dem Zusammenwirken berufener Meister werden das Zeichnen, dann das Malen in seinen verschiedenen Techniken als Oel-, Pastell-, Aquarellmalerei so gründlich besprochen, die Materialien, Kunstgriffe u. s. w., die dabei zur Anwendung kommen können, so eingehend erörtert, die Fächermalerei, Linienperspektive etc. so anschaulich dargelegt, dafs Anfänger und Geübte, Künstler und Dilettanten daraus sehr mannigfache und zuverlässige Belehrung gewinnen können. B.

Handbuch der Gemäldekunde von Dr. Th. von Frimmel. Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen. In Originalleinenband 3,50 Mk. Leipzig 1894, Verlag von J. J. Weber.

Eine ganz aufsergewöhnliche Fülle durchaus eigenartiger Kenntnisse und Erfahrungen ist in diesem Büchlein niedergelegt, welches sich nur mit Oel- und Temperagemälden beschäftigt, die als Staffeleibilder in den letzten fünf Jahrhunderten entstanden sind. Zunächst handelt es sich um die Beurtheilung ihrer materiellen Beschaffenheit und technischen Eigenschaften, also um Malgrund, Grundirung, Maltechnik, Firnifs, Beschädigungen, Restaurationen, sodann um Abschätzen ihres künstlerischen Werthes und die dafür mafsgebenden ästhetischen Erwägungen, ferner um die kunstgeschichtliche Beurtheilung, namentlich die historische Kritik mit Einschlufs der Inschriften, Signaturen u. s. w., wie die Stilkritik, endlich um Abschätzung des Preises wie um die Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen. Eine Menge von wichtigen Fragen, die bislang höchstens vereinzelt aufgeworfen waren, kommt hier zur systematischen Erörterung, und gern vertraut man sich zu deren Lösung dem Führer an, der auf Schritt und Tritt sich als den souveränen Herrscher auf diesem schwierigen Gebiete bewährt. B.

Der Kupferstich von Friedrich Lippmann. Mit 110 Abbildungen. Berlin 1893, Verlag von W. Spemann.

Obwohl in der Reihe der »Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin« erscheinend und auf die

Schätze ihres Kupferstichkabinets ganz besondere Rücksicht nehmend, ist das vorliegende Werk doch ein eigentliches Lehrbuch und zwar ein solches, welches alle seine Vorgänger auf diesem Gebiete an Klarheit, Anschaulichkeit, Zuverlässigkeit übertrifft. Mit der Technik des Kupferstiches macht die Einleitung an der Hand von Illustrationen in gemeinverständlicher Weise bekannt und gibt dann ein knappes, aber doch vollständiges Bild von der Entwickelung, welche der Kupferstich von seiner Entstehung in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. genommen hat, zunächst in seiner deutschen Heimath, dann in Italien, dann wieder in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England, Spanien, bis der letzte (X.) Abschnitt dem farbigen Kupferstich gewidmet ist. Die ausnahmslos vortrefflich ausgeführten Textillustrationen, von denen manche nur Theile von Bildern darstellen, haben den Vorzug, den Originalen an Größe gleichzukommen, was für den Eindruck und die Vergleichung von grofser Wichtigkeit ist. So kommt Alles zusammen, um das nur 228 Seiten umfassende Büchlein zu einer Musterleistung zu machen, die sehr geeignet ist, der in den letzten Jahrzehnten wenigstens von Seiten der Dilettanten über Gebühr vernachlässigten Kupferstichkunde wieder neue Liebhaber zu gewinnen. D

Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens Jesu und der Herz-Jesu-Idee. Nach der Geschichte, den kirchlichen Entscheidungen und Anforderungen der Kunst besprochen von P. Franz Ser. Hattler, S. J. Zweite vermehrte Auflage. Mit einem Stahlstich, Vignetten und Bildern in Holzschnitt, Zinkographie und Lichtdruck. Innsbruck 1894, Verlag von Fel. Rauch. (8 Mk.)

Den Wunsch, dafs die von der Linzer Quartalschrift im Jahre 1892 und 1893 gebrachten sehr lehrreichen Artikel über die Darstellung des göttlichen Herzens erweitert und illustrirt in Buchform erscheinen möchten, haben mit dem verdienten Herausgeber des »Kunstfreund« (1893 S. 56), unserem verehrten Mitarbeiter Herrn Benefiziat Atz, sicher manche Kunstfreunde getheilt. Schneller und umfassender, wie man erwarten durfte, ist dieser Wunsch erfüllt worden durch das vorliegende Buch, welches die schwierige Frage in vollkommener Beherrschung des Stoffes mit so grofser Umsicht wie Sicherheit in sechs Artikeln behandelt und der Lösung entgegengeführt. Eine übersichtliche Geschichte der bildlichen Darstellung des heiligsten Herzens bildet die Einleitung, die das entlegene und zerstreute historische Material mit Bienenfleifs zum ersten Male gesammelt und (auf Veranlassung des Referenten) wichtige Fingerzeige dem in dieser Zeitschrift wiederholt empfohlenen »Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle« von Schreiber, eine wahre Fundgrube für ikonographische Studien, entnommen hat. Nicht über das XV. Jahrh. gehen die ältesten noch erhaltenen Herz-Jesu-Bilder hinaus, die wie alle bezüglichen Darstellungen bis zur Mitte des XVIII. Jahrh., auf das Herz ohne die Figur des Heilands sich beschränken, um dann allmählich den Vorrang abzutreten an diese vereinte Behandlung, deren Entwickelung bis in unsere Tage der Verfasser in sehr sorgsamer und geschickter Zusammenstellung verfolgt. Den „kirchlichen Normen für bildliche Darstellungen des göttlichen Herzens" ist der zweite mit grofser Vorsicht behandelte Artikel gewidmet. Auf diesem durchaus soliden historischen und kirchlichen Fundament baut nun der Verfasser seine Grundsätze auf, die zunächst im dritten Artikel der Antwort auf die beiden Fragen gelten, ob das einfache Symbol (ohne die Figur) ästhetisch überhaupt zulässig und wie es darzustellen sei, um auf künstlerischen Werth Anspruch machen zu können. Dieser Artikel ist reich an ästhetischen, symbolischen, archäologischen Gesichtspunkten, die mit Klarheit und Präzision gehend gemacht, von überzeugender Wirkung sind. In der Erörterung über die „bildlichen Darstellungen des göttlichen Herzens mit der Figur des Heilands" erhebt der Verfasser die beiden Hauptforderungen, dafs es ihr das Herz sichtbar dargestellt sei und dafs dieses in geschmackvoller Weise geschehe, für die bis jetzt mindestens vier zulässige Typen sich herausgebildet hätten als der Ausdruck der trauernden, der mitleidig hülfbereiten, der mächtigen und sanftmüthigen, endlich der sich hinopfernden Liebe. Den zahlreichen „symbolischen Bildern des heiligsten Herzens Jesu" widmet der Verfasser den fünften Artikel, dessen Grundlage eine sehr verständige und verständliche Untersuchung über den Begriff und die Erfordernisse des Symbols ist. Der Schlufsartikel gibt „Winke für figurale Ausschmückung von Kirchen des göttlichen Herzens", führt für diesen Zweck drei Ideen bis in's Einzelne aus, nämlich „die geschichtliche Entwickelung der Andacht zum göttlichen Herzen", „die Darstellung des Geheimnisses", „die Darstellung der Andacht zum göttlichen Herzen in ihren verschiedenen Uebungen". Als ein wohlüberlegtes einheitliches System erscheint jede dieser drei Ideen im Geiste der Kirche und ihrer Tradition durchaus korrekt und sinnreich zusammengefügt. Sechzehn alte und neue Bilder mit verschiedenen Vignetten illustriren die Untersuchungen bald nach der geschichtlichen, bald nach der symbolischen Seite und damit die allmähliche Entwickelung, welche dieses Bild von der einfachsten Darstellung der fünf Wunden und des durchstochenen Herzens bis zum grofsen figurenreichen Gemälde seines Triumphes (aus der Beuroner Schule) genommen hat. Daraus ergibt sich manches vorbildliche Material auch aus der neuesten Kunstgeschichte, aber mit den Einschränkungen, denen die meisten neueren Schöpfungen auf dem kirchlichen Kunstgebiete unterliegen. So oft diesen der Anschlufs an gute alte Muster nicht zu Gebote stand oder nur mangelhaft von ihnen benutzt wurde, zeigt sich in den Gebilden noch manche Unvollkommenheit, die zu heben das Streben der Künstler bleiben mufs. Gerade auf dem erhabenen Gebiete, welches die vorliegende Schrift behandelt, erwachsen denselben grofse Aufgaben, und dafs in ihr für deren Lösung so vortreffliche Anleitung geboten, ist nicht ihr einziges Verdienst. Sie darf als eine Musterleistung für die Behandlung ähnlicher Fragen bezeichnet werden, an denen es ja niemals fehlt, denn in der Kirche ist Leben und Entwickelung. Es kommt nur darauf an, dafs die neuen Probleme nicht eigenmächtig, wenn auch noch so geistvoll, sondern im Sinne der kirchlichen Tradition behandelt werden, und das hat der Verfasser gethan. Sebastian

Kunststudien von C. Hasse. V. Heft. 8. Roger von Brügge. 9. Gemälde Memling's. 10. Das Werk von A. J. Wauters »Hans Memling«. Breslau 1894, Verlag von Eduard Treweudt.

Seine Untersuchungen über die vornehmsten flandrischen Maler des XV. Jahrh. setzt der Verfasser mit Eifer fort, nicht entmuthigt durch die Beanstandung, die sie erfahren haben. Er ist sich gewifs der reinsten Zuneigung, der besten Absichten und gründlicher Prüfung bewufst, mag auch su der Meinung berechtigt sem, dafs seine anatnmischen Berufsstudieu ihn für einige stilkritische Beobachtungen, sumal für die physiognomischen, besonders befähigeu. Trotsdem scheint es ihm nicht su gelingeu, die kompetentesteu Beurtheiler für seine Anschauungen zu gewinueu, die sum Theil alte und längst veraltete Hypnthesen au verjüngeu suchen. Die früher allgemein verhreitete Ansicht, dafs in Flandern um dieselbe Zeit swei fast gleichwerthige Meister mit dem Nameu Roger gesehaffeu haheu, vou denen der eine in Brügge lehte, der andere (van der Weyden) in Brüssel atarh, ist auf der ganzen Linie aufgegehen worden uud die hezüglichen Werke werden mit grofser Uehereinstimmung uur für den letzteren lu Anspruch genommeu. Ihm gegenüher sucht der Verfasser den ersteren urkundlich nnd stilkritisch wieder anr Geltuug zu hringen und eine grnfse Anzahl vnn Gemäldeu, die hier genau beschriehen werden, ihm an vindiziren. Eine erneuerte Prüfung des sonst fast ansschliefslich unter der Flagge van der Weyden's segeluden Materials wird hoffeutlich die Folge dieser sowie der weiteren Behauptuug sein, dafs verschiedeue hisher demselhen Künstler fast allgemeiu angeschriehene Werke für Memling in Anspruch zu nehmen seien. In Bezng auf die letztere Annahme beruft er sich auf die neuesten (auch hier Bd. VII, Sp. 61 besprochenen) Studien von Wauters, dessen kühne Hypnthesen in Betreff des Schimmelreiters und des Porträts Karls das Kühneu aher auch vnu ihm angefochten werdeu, wie sie vnu Seiten der Kritik übereinstimmende Anfechtung erfahren haheu. M.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. — Das vnr Kursem ausgegebene VI. Heft umfafst wiederum drei Farhendrucktafelu, die eine mit zwei damaszirten Stoffmusterungen aus dem Aufange des XV. Jahrh., die heiden anderen mit je einem überaus reichen viertheiligen Fenster. Als Stiftuug der Familie de Breuil erscheint das St. Johannis-Fenster, welches 1467 entstanden sein mufs. Die grofsen Figuren der Gottesmutter mit dem hl. Joseph, der hl. drei Könige uud vou St. Johanu Baptist mit den heiden knieenden Donatnren füllen unter mächtigen lichten Baldachinen das eigeutliche Fenster aus, während die zahlreichen Fischhlasen der Bekrönung mit figurenreichen, vortrefflich gezeichneten Grüppchen ausgestattet sind, welche die Gehurt und Kindheit des Heilandes behandeln, wahre Kahinetstückchen der Glasmalerei. Das Le Roy-Fenster, welches wohl dem Jahre 1473 angehört, stellt als Hanptfigureu die unter den ungemeiu reichen Baldachineu au je drei gruppirten Apostel dar, welche der Himmelfahrt der hl. Jungfrau beiwohnen. Hoch nhen im Maafswerk erscheint sie von zahlreichen fliegenden, zum Theil musizirenden Engeln hegleitet, die in herrlicher Anordnuug und Eingliederuug die gause Bekrönung heleben. Der umfängliche Text giht wieder in histnrischer, ikonographischer, ästhetischer, techniseher Beziehung alle irgendwie wünseheuswerthe Auskunft. — Schnell ist ihm das VII. Heft gefolgt, dessen I. Tafel eiu dreitheiliges Feuster mit der Steinigung des hl. Stephanus seigt, eine durch ihre Anordnung, Zeichnung, Färhung geradezu entzückende Darstellung, deren Stil auf das Ende des XV. Jahrh. hinweist. Verschiedene Fragmente theils figürlicher, theils uur ornamentaler Art füllen die II. Tafel, und wiederum swei originelle Thiermuster als damaszirte Stoffe die Schlufstafel. S

Allgemeines Künstlerlexikon. Lebeu und Wirken der berühmtesten hildenden Künstler. Dritte umgearbeitete nnd his auf die neueste Zeit ergänzte Auflage. Vorbereitet vnn Hermauu Alexander Müller. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Erster Halhhand. Frankfurt a. M. 1894, Verlag von Rütten & Löniug.

Die allmählich zu einem grofsen Bedürfuisse gewordene Nenhearbeitung des »Allgemeinen Künstlerlexikons« war durch die hingehenden Bemühungen des Dr. Müller in Bremeu schnu ziemlich weit gediehen, als sein Tnd eine grnfse Störung herheiführte. Diese ist endlich durch das Eintreteu des Dr. Singer glücklich überwunden, und von dem I. Bande liegt die Hälfte vnr, welche in 18 Bngeu ungefähr his an die Schwelle des Buchstabens D führt. Da das Manuskript his sur ersteu Hälfte des fnlgenden Bandes einschliefslich druckfertig ist, so darf ein für ein solches Werk aufsergewöhnlich schnelles Fortsehreiteu der Veröffentlichuug erwartet werden, und weun die in Aussicht gestellte Vollenduug des III. (Schlufs-) Bandes his Mitta des Jahres 1896 erfolgen sollte, so wäre die empfindliche Lücke noch verhältnifsmäfsig sehnell ausgefüllt. A.

Die Tirnler Glasmalerei 1886—1893. Bericht über die Thätigkeit des Hauses. Innsbruck 1894, Selbstverlag.

Nachdam die Tirnler Glasmalerei des Herrn Neuhauser, die in Dr. A. Jele einen ebensn technisch geühten wie schriftstellerisch gewandten Direktnr hesitzt, im Jahre 1886 ihr fünfnndzwanzigjähriges Bestehen auch durch eine grofse Festausgabe verherrlicht hatte, erstattet sie über ihre Thätigkeit seit dieser Zeit eiuen eingehendeu, von 27 Illustrationen, unter denen eine Farbendrucktafel, erläuterten Bericht. Dieser giht ein ansehauliches Bild vou dem iuneren und äufsereu Geschäftsbetriebe dieses leistungsfähigen Hauses, walches sein Material selber produzirt, sowohl dasjenige für die Glasmalerei- wie für die Mosaik-Anstalt, die mit ihr verbundeu ist. Iu den meisten Kulturländern haben ihre Erzeuguisse Eingang gefunden und dafs Zeichnung und Technik im Allgemeinen den streugeu Grundsätsen entsprechen, welche dieses Uuternehmen vnn Anfang an ausgeseichnet haheu, beweisen die beihefügteu Zeichuungeu. In den letzten Jahren siud die, sumal von den kirchlicheu Kunstanstalteu Deutschlands, vielumwnrbenen Amerikaner als die Hauptahnehmer erschieneu, was für deu geschäftlichen Erfnlg vnrtheilhafter gewesen sein mag als für den künstlerischeu,

denn diese künstlerisch meist voraussetzungslosen Besteller verlangen von den Glasgemälden nicht selten Eindrücke und Wirkungen, die über das Wesen und die Bestimmung derselben hinausgehen, und nicht immer mag es den Künstlern gelingen, solche Vorurtheile zu überwinden. Die klassische Periode der monumentalen Glasmalerei sind die letzten drei Jahrhunderte des Mittelalters, die sie zugleich in technischer Beziehung auf eine erstaunliche Höhe gebracht haben. Möge, zumal in diesem Sinne, die altbewährte Tiroler Anstalt mit glücklichem Erfolge ihre Wirksamkeit fortführen! S.

Repetitorium der Geschichte des Zeichenunterrichts. Eine kurzgefafste Zusammenstellung der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts von dem Alterthum bis zur Neuzeit nebst einer umfassenden Uebersichtstabelle. Von Dr. Walter Jost. Düsseldorf 1894, Verlag von Julius Bädeker (Mk. 1,25).

Der Hauptzweck dieses Büchleins ist, den Kandidaten für das Zeichenlehrereramen mit der Methodik und Geschichte des Zeichenunterrichts bekannt zu machen. Was sich darauf bezieht, ist sehr übersichtlich zusammengestellt und der Ueberblick über die Entwickelung dieses Lehrzweiges aus den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart verdient allgemeines Interesse, wie dasjenige, was zur Charakteristik einzelner hervorragender Vertreter dieses Faches vorgeführt wird. Den verschiedenen Lehrplänen, Regulativen, Prüfungsordnungen kommt nur eine spezielle, der angehefteten kunstgeschichtlichen Tabelle auch eine weitere Bedeutung zu. G.

Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit von Marc Rosenberg. Herausgegeben vom Breisgauverein „Schau in's Land". Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung.

Diesem durch seinen aufsergewöhnlichen Reichthum an Figuren und Inschriften, also ikonographisch, sehr merkwürdigen, wegen seiner entwickelten Treibtechnik recht beachtenswerthen, in Bezug auf die Ausdehnung und Mannigfaltigkeit seines Nielloschmuckes wohl unerreichten spätromanischen Vortrage- bezw. Standkreuz, welches sich in dem uralten Benediktinerkloster St. Trudpert, nahe bei Freiburg in Baden, bis heute erhalten hat, widmet der den ernsten Fragen der Archäologie mit Vorliebe nachgehende Verfasser eine eigene Monographie. Obwohl der Gegenstand, nicht nur nach den landläufigen Anschauungen, mehrere schwerfällige, um nicht zu sagen, rohe Einzelheiten aufweist, versenkt sich der Verfasser in ihn mit grofser Hingebung und hält denselben so zahlreicher und detaillirter Abbildungen für werth, dafs dieselben für die archäologische Beurtheilung das Original fast überflüssig machen. In 10 Abschnitten hängt der Verfasser seine eingehende Beschreibung unter, die der Technik und dem liturgischen Zweck, dem Crucifixus, dem Weltrichter (auf der Rückseite), der hl. Maria mit Johannes, den drei oberen Kreuzesenden der Vorderseite (Evangelisten), den drei oberen Kreuzesenden der Rückseite (Engel), der Auferstehung (auf der Rückseite), den Donatoren, endlich der „kunstgeschichtlichen Stellung" gewidmet ist. Die Untersuchungen, mögen sie technischer, ikonographischer, archäologischer, historischer Art sein, sind gründlich, weil sie auf genauer Kenntnifs mancher verwandter Stücke auf grofser Vertrautheit mit der hesüglichen Litteratur und auf daraus gewonnenem sicheren Blick und zuverlässigem Urtheil beruhen; man wird daher auch den Schlüssen, die gezogen werden, durchweg die Zustimmung nicht versagen dürfen. Uebrigens läfst auch diese Studie wieder die Unsicherheit erkennen, die trotz aller einschlägigen Publikationen immer noch auf dem Gebiete der Ikonographie des Kruzifixes herrscht. Das beste Mittel, um hier zu bestimmteren Anschauungen zu gelangen, wäre wohl die abbildliche Veröffentlichung sämmtlicher charakteristischer datirter oder sicher datirbarer Exemplare, etwa vom IX. bis XIII. Jahrh. Die früheren sind äufserst selten und die späteren sprechen eine sehr bestimmte Sprache. Schnütgen

Das Stift Klosterneuburg. Eine kulturhistorische Skizze von Karl Drexler, Chorherr des Stifts. Wien 1894, Verlag der „St. Norbertus"-Buchdruckerei.

Diese würdig ausgestattete und reich illustrirte Monographie ist veranlafst durch den Abschlufs der im Jahre 1869 begonnenen Restaurationsarbeiten an der berühmten Stiftskirche und ihren Nebengebäuden. Den Verlauf und Umfang derselben stellt der Verfasser in übersichtlicher Weise dar, und man gewinnt den Eindruck, dafs die Restauration, zu der manche sehr berufene Kräfte zusammengewirkt haben, in alleweg gelungen ist; Kirche und Kloster sind dadurch in ihrem alten Glanze wiedererstanden. Aber auf die Beschreibung dieser Arbeiten beschränkt sich der kunstbegeisterte Verfasser nicht; er unternimmt einen Rundgang durch sämmtliche Gebäude, beschreibt sie und ihren Inhalt nach der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung, und wie grofs diese ist, beweist schon ein Blick auf die in etwas kleinem Format ausgeführten, übrigens sehr scharfen Abbildungen, welche eine grofse Anzahl architektonischer Merkwürdigkeiten, namentlich aber kunstgewerblich sehr hervorragender Gegenstände aus der romanischen Periode bis in die Rokokozeit vorführen. Wer kennt nicht den Verdüner Altar, das durch Gröfse, Zeichnung und Technik hervorragendste Grubenschmelzwerk der romanischen Periode, (dessen Rückseite ein sehr merkwürdiges Gemälde aus dem Anfange des XIV. Jahrh. verziert)? Selbst neben ihm behaupten die gothischen Emailarbeiten des Choriums, des Kelches, der Patene u. s. w. ihren Werth. Und wie viele Metallgegenstände aus den folgenden Jahrhunderten, wie viele Elfenbein- und Thonarbeiten, wie viele Gewebe und Stickereien aus dem XI. Jahrh. bis in die Periode des Zopfes enthält die sogenannte Kunstsammlung, die manches Museum an Bedeutung übertrifft! Aus diesem unvergleichlichen Schatze war ja durch die fruchtbaren Wiener Archäologen Manches längst bekannt gemacht, aber in seiner Zusammengehörigkeit ihn vorgeführt, in seiner Vollständigkeit ihn beschrieben zu haben, ist das Verdienst des Verfassers, der überall für die Kunsterzeugnisse nicht nur warme Empfindung, sondern auch tiefes Verständnifs verräth und daher durch seine fleifsige Arbeit der Wissenschaft einen unverkennbaren Dienst geleistet hat. R

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

LICHTDRUCK (Tafel X): Die Klage um den Leichnam Christi von Barthel Bruyn auf dem Essener Altarflügel. (Beschreibung in Heft VIII.)

I. ABHANDLUNGEN: Die Goldschmiedfamilie der Arphe. I. Mit 4 Abbildungen. Von C. JUSTI 289

Das Zehnthaus zu Karden an der Mosel. Mit 13 Abbildungen. Von J. P. 303

II BÜCHERSCHAU: Schultz, Allg. Geschichte der bildenden Künste. Von H. 313

Göler v. Ravensburg, Grundrifs der Kunstgeschichte. Von G. 313

Raupp, Katechismus der Malerei. Von B. 314

v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. Von B. . . . 314

Lippmann, Der Kupferstich. Von D. 314

Hattler, Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens Jesu und der Herz-Jesu-Idee. Von Schnütgen 315

Hasse, Kunststudien. V. Heft. Von M. 317

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges. VI. u. VII. Heft. Von S. 317

Müller und Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. Von A. . 318

Die Tiroler Glasmalerei-Anstalt 1886—1893. Von S. . . . 318

Jost, Repetitorium der Gesch. des Zeichenunterrichts. Von G. 319

Rosenberg, Das Kreuz von St. Trudpert. Von Schnütgen 319

Drexler, Das Stift Klosterneuburg. Von R. 320

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Januar 1895.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

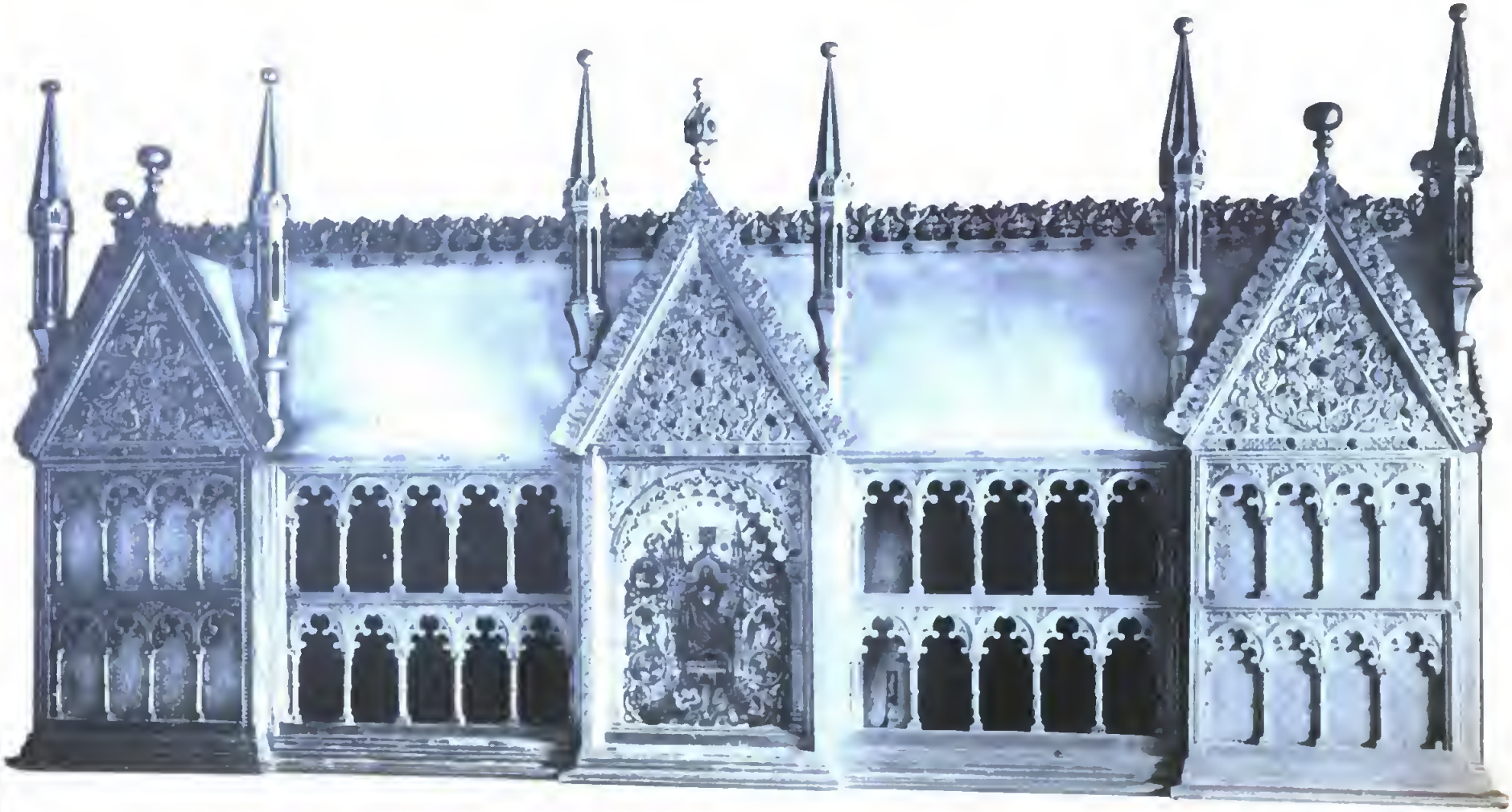
ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEREREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING EREDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRATER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEERMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BORSELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Der romanische Holzschrein des Klosters Loccum.

Abhandlungen.

Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum.

Mit Lichtdruck (Tafel XI) und 4 Abbildungen.

Einleitung.

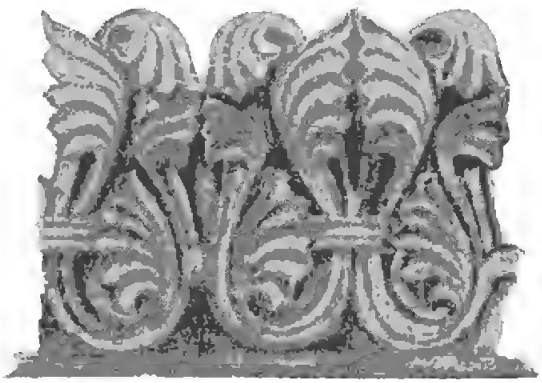
Das Cisterzienser-Kloster Loccum liegt etwa drei Meilen östlich von Minden in schönwaldiger Nachbarschaft. Die Kirche dieses Klosters ward, sicheren Nachrichten zufolge, in den Jahren von 1240 bis 1277 erbauet. Es wird in den Akten des Klosters erwähnt, dafs schon im Jahre 1244 der im nördlichen Kreuzschiffe aufgestellte Marienaltar durch den Bischof Johann von Minden eingeweiht wurde, woraus hervorgeht, dafs der östliche Theil der Kirche mit seiner Kreuzschiffanlage mit grofsem Eifer zunächst hergestellt worden ist, während der Gesammtweiterbau der Kirche langsam vollzogen wurde, da die Einweihung der ganzen Kirche erst im Jahre 1277 durch den Abt Hermann II. geschehen konnte. — Wenn zwar keine Nachrichten darüber vorhanden sind, dafs im Jahre 1244 bereits Chor und Querschiff schon vollendet waren, so läfst sich doch aus der Thatsache annehmen, dafs der nördliche Kreuzarm schon 1244 benutzt wurde, auch der östliche und südliche Theil des Kreuzes schon um diese Zeit in Benutzung genommen waren, da der an das Kreuz anschliefsende Arm des südlich an der Kirche belegenen Kreuzganges durch die in seinem Kapitelhause auftretenden Würfelkapitäle der vier Säulen, welche das Gewölbe tragen, sich älter als der ganze Kreuztheil der Kirche erweisen, und eine rasche Verbindung dieses Kreuzgangtheiles mit der Kirche als dringend erwünscht, ja nothwendig erscheinen mufs, und somit Chor und Kreuzarme 1244 schon mitsammt kirchlichen Zwecken dienten.

So darf denn auch der auf der Mensa des östlichen Kreuzflügels aufgestellte und im Jahre 1848 daselbst noch befindliche Reliquienschrein wohl noch der Zeit von 1244 angehörig betrachtet werden, der in photographischer Abbildung hierneben anschaulich gemacht ist. Aus dem Umstande, dafs der Schrein genau die Länge der Mensa einnimmt (3,673 *m*), mufs man schliefsen, dafs entweder der Schrein sein Maafs nach dem vorhandenen Tische, oder der Tisch sein Maafs nach dem vorhandenen Schreine bekommen hat. Im ersten Falle ist der Schrein gleichzeitig mit dem Tische, das ist gleichzeitig mit der Kirche entstanden, im zweiten aber könnte der Schrein älter als die Kirche sein, und man könnte nach den Formen der Kirche schliefsen, dafs der Schrein wirklich älter als die Kirche sei; aber dieser Schlufs wird hinfällig durch die in der Vierung erbauten Chorstühle, welche zu der Benutzung der Kirche 1244 schon fertig sein mufsten, und diese Stühle haben in ihrem Wangen-Ornamente den Charakter des Ornamentes am Schrein. — Man kann daher mit gutem Gewissen glauben, dafs der Schöpfer des Chorgestühles identisch ist mit dem des Schreines, obgleich ein ganz anderer, als der Meister Bodo, welcher als der Meister der Kirche genannt wird, da die Kirche im Ganzen einen gleichmäfsigen, aber von dem des Chorgestühles und des Reliquienschreines grundverschiedenen Charakter hat. Gleichwohl können beide Meister zu gleicher Zeit und in einem Kloster zusammen gelebt haben, da der romanisirende Charakter des Schreines denselben nicht älter macht, als die Chorstühle der Loccumer Kirche, die zuverlässig in der Zeit nahe bei 1244 entstanden sein müssen, und die Uebernahme der Spitzbögen in den Fenstern und Arkaden des Langhauses von Bodo, der im Kreuze, in Fenstern und Arkaden der östlichen Kapellen noch Rundbogenform nahm, noch ausgegangen sein kann, um Fenster und Arkaden mit den von Bodo ausgegangenen hochspitzbogigen Gewölbformen, bei dem Weiterbau der Kirche vom Kreuze ab übereinstimmend erscheinen zu lassen. Es kann aber auch ebensowohl ein anderer Baumeister bei dem Weiterbau der Kirche schon eingetreten sein.

Digitized by Google

Der hölzerne Altarschrein.

Dafs man für die Herstellung des Reliquienschreines nur Holz nahm und einen Ueberzug von Kupfer oder anderem Metall verschmähte, liegt wohl in dem Sparsamkeitssystem der Zisterzienser, welches an der Kirche selber in auffallendem Maafse zur Schau tritt, ohne jedoch den Vorwurf irgend welcher Nüchternheit auf sich zu laden. So ist denn auch der Reliquienschrein nur ein Holzschrein ohne jeden figürlichen Schmuck; aber seine Architekturformen zeigen schon in der rhythmischen Theilung des Längenbaues in drei risalitartig vortretende Giebel, von denen der mittlere etwas schmaler als die anderen beiden Giebel aber von gleicher Höhe mit ihnen ist, sowie in der Belebung der beiden zwischen den beiden Giebeln liegenden, etwas langgestreckten Zwischenfelder durch zwei über einander angeordnete Bogenreihen, welche letztere sich an den beiden äufseren Giebelfeldern wiederholen, einen Meister ersten Ranges. Durch die Verschiedenheit der drei Breitenabmessungen von Giebel- und Zwischenfeldern bekommt die Gesammterscheinung wirkliches Leben, welches durch das edle Maafs der Verschiedenheit der Theile untereinander seinen höheren Werth erst erhält; durch die der ganzen Vorderansicht, mit Ausnahme des Mittelgiebels, gegebene gemeinsame Bogenstellung aber erhalt das Gesammte sein wohlthuendes Gleichmaafs und seine Ruhe.



Abbild 1. Giebelornament.

Was die dem Schreine gegebene äufsere charakteristische Gesammtform anlangt, so sehen wir in derselben wieder Bescheidenheit und Sparsamkeit deutlich hervortreten. Die am meisten gebräuchliche Form dieser Reliquienkasten war die Kirchenform, oft mit Seiten- und Querschiff gebildet, oft auch nur als Langhaus mit Satteldach und den beiden Endgiebeln. Hier ist aber die letztere Form nochmals vereinfacht, indem wir dieselbe der Länge nach nochmals getheilt sehen (d. h. abgesehen von den oben schon erwähnten, die Vorderansicht sehr belebenden risalitartig vorgebauten Giebeln). Offenbar ist diese vereinfachte Form aus dem Grunde genommen, weil vom Chore aus, von wo aus man den Altar überhaupt nur im Wesentlichen zu sehen bekommt (wie unsere Photographie die Ansicht zeigt), die sich so zeigende Form nicht leicht erkennen läfst, dafs der Kasten seitlich nur halbe Giebel hat, weshalb der Zisterzienser sich mit dieser dürftigen Ansicht zufrieden stellte; ein anderer Grund ist nicht zu finden.

Der Schrein hat also nur ein Pultdach, statt des sonst gewohnten Satteldaches; um aber diese Form so praktisch wie möglich zu gestalten, hat aufser der Pultfläche, anschliefsend an den oberen scharfen Rand der Pultfläche, hier der Kasten noch eine platte (horizontale) Fläche, auf welcher sich Reliquien an Festtagen der Heiligen aus- oder gut aufstellen liefsen.

Es geschah also für die Gesammtform nur so viel als nöthig war (abgesehen von den sehr schönen Vordergiebeln), desto mehr zeigt sich aber für die plastische Belebung derselben gesorgt. Es ist thatsächlich aufser der (bemalten) Dachfläche nicht ein einziges Fleckchen an dem ganzen Schreine ohne Ornament geblieben.

Die seitliche Ansicht, welche obenauf die Breite der zum Aufstellen von Reliquien gebildete Fläche zeigt, hat ebenso wie die vorderen Giebelflächen, eine Belebung durch Arkaden erfahren, ganz in derselben Form, und in denselben Dimensionen wie die Giebelflächen, und da die Seitenfläche die Breite eines halben Giebels plus der Breite der oberen horizontalen Fläche bekommen hat, so liefsen sich hier drei Bogenstellungen für die Giebelbelebung bilden. Aufserdem hat diese Seitenansicht dieselbe Flächenbelebung, welche der vorderen Bretterwand gegeben ist.

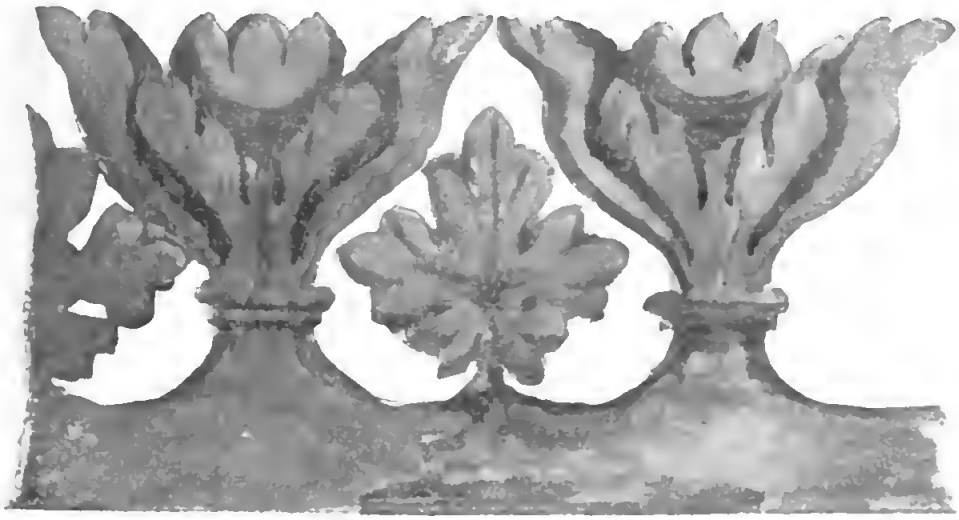
Sämmtliche Arkaden haben an dem ganzen Schreine freistehende Säulchen und Bögen, hinter welchen eine Holzbretterwand das Innere des Schreines den Augen des Beschauers verschliefst. Diese Bretterwande sind ornamentirt gleichsam

wie ein aus kleinen über Eck gestellten Quadraten zusammengesetztes und mit Vierpässen bemaltes, in Bleiverglasung hergestelltes Fenster.

Die Flächen der Giebel sind mit dicht aneinander schliefsenden, flach modellirten Blättern nach altbyzantinischer Weise gefüllt, wobei indefs die Giebelform gleichzeitig belebt wird durch die Lage der Blätter, welche eine grofse Kreisform in dem Giebeldreiecke bilden, in welcher sich rosettenartig die Blätter bis zur Mitte des Kreises, schön geordnet in dichtem Schlusse aneinander legen. Die dabei entstehenden drei Zwickel aufserhalb des Kreises, jedoch im Dreiecke, sind dann ähnlich sorgfältig mit den Blätterchen belegt. Die Ordnung, welche jener Kreis schon in die vielen gleichartigen Blätter der grofsen Kreisfüllung hineinbringt, wird noch wesentlich verstärkt durch die, theils die Sechsecks-, theils die Dreiecksform hervorhebenden Steine, welche in abwechselnd grüner und rother Färbung zwischen die Blätter gelegt sind (wie das Bild zeigt) und an ihren Stellen höchst wohlthätig wirken. Diese letztere, in Holz hergestellte Steinverzierung ist auch an Friesen und Giebelkanten überall am Schreine mit feinem Gefühle in der Vertheilung der Steine wiederholt. Wirkliche Steine oder gefärbtes Glas sind indefs (aus Sparsamkeit) nirgend am Schreine verwendet worden. Die Umrahmung der Felder, welche sich durch die Herstellung des Schreines aus Brettern naturgemäfs zeigt, hat selbst noch ihre besondere Verzierung, sei es durch Profilirung oder durch Ornament; wir zählen in diesen schmalen Kantenverzierungen fünf besondere Muster, je ca. $3^1/_2$ *cm* breit.

Aufser den Dachflächen ist überhaupt allen aufsen sichtbaren Theilen eine künstlerische Belebung gegeben; die Dachfläche allein ist nur mit Malerei belebt, indem deren Fläche kobaltblau gestrichen und mit goldenen Zeichen von Sonne, Mond und Sternen versehen ist.

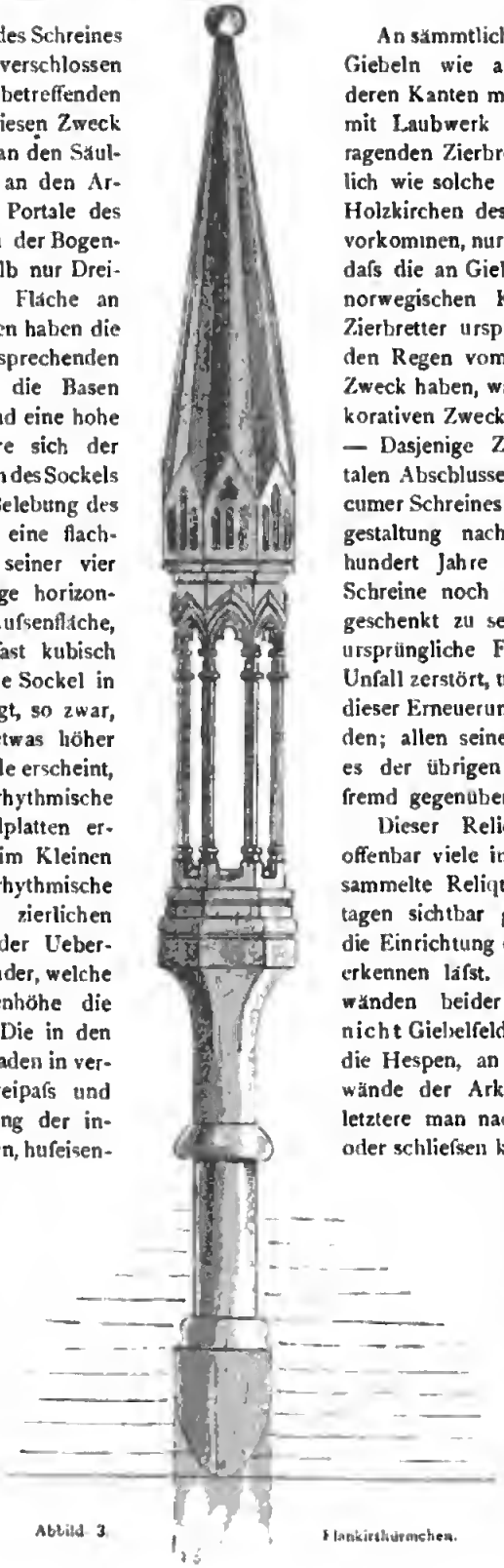
Da das romanische Blattornament am ganzen Schreine eine Hauptrolle spielt, geben wir von dem Giebelornamente der Seitenansicht des Schreines ein Beispiel in natürlicher Gröfse. (Abbild. 1.)



Abbild. 2. Firstkamm.

Der mittlere Giebel hat abweichend von den Seitentheilen keine Bogenstellungen, sondern Portalgestaltung, bewahrte aber bis 1850 den Schlufs der Bogenöffnung durch ein mit eingeschnittenem Flachornament verziertes Brett, wie die ganze übrige Vorder- und Seitenansicht solches zeigte. (Im Jahre 1850 ist auf Anordnung der Geistlichkeit eine bildliche Darstellung des thronenden Christus umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten nach altem Muster auf die Brettfüllung des Portales gemalt worden; auch sind die Hinterbretter der beiden zwischen den Giebeln liegenden vorderen Arkadenreihen weggenommen, so dafs man, wie das Bild zeigt, in den dunklen Kasten hineinsieht, was sonst nur an Heiligenfesten bei Ausstellung der Reliquien möglich war.)

Damit sich die Felder des Schreines in den Arkaden dicht verschlossen zeigen konnten, sind die betreffenden Profilirungen streng für diesen Zweck gemäfs gebildet, sowohl an den Säulchen als auch überhaupt an den Arkaden, wie auch an dem Portale des Mittelfeldes. Die Säulchen der Bogenstellungen z. B. sind deshalb nur Dreiviertelsäulen mit ebener Fläche an der Rückseite. Die Säulchen haben die der Uebergangszeit entsprechenden Knollenkapitälchen, und die Basen zeigen nur einen Pfühl und eine hohe Hohlkehle, welche letztere sich der quadratisch gebildeten Form des Sockels anschliefst. Zur feineren Belebung des Sockels hat der letztere eine flachgiebelförmige Erhöhung seiner vier Seiten und eine zweimalige horizontale Einkerbung seiner Aufsenfläche, wodurch sich der sonst fast kubisch (würfelförmig) erscheinende Sockel in drei Theile (Platten) zerlegt, so zwar, dafs der mittlere Theil etwas höher als die beiden anderen Theile erscheint, wodurch eine angenehme rhythmische Belebung der drei Sockelplatten erreicht ist. So macht sich im Kleinen wie im Grofsen überall rhythmische Feinheit bemerkbar. Die zierlichen Säulenschäfte haben die der Uebergangszeit angehörenden Bander, welche in der Hälfte der Säulenhöhe die letzteren umschlingen. — Die in den beiden Geschossen der Arkaden in verschiedenartiger Form (Dreipafs und Vierpafs) gehaltene Belebung der inneren Kanten der maurischen, hufeisenförmigen, von den zierlichen Säulchen getragenen Bögen ist überraschend schön zu nennen. Die kleinen Kleeblattpässe in den sehr kleinen Bogenzwickeln sind hier auf der zierlichen, vertieft gehaltenen Form natürlich durch schwarze Bemalung wirksam gemacht; man würde sie ohne eine solche Markirung wohl kaum erkennen.



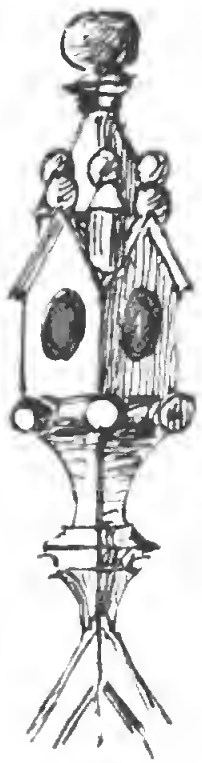
Abbild. 3. Flankirthürmchen.

An sämmtlichen ganzen und halben Giebeln wie am Dachfirste sind deren Kanten mit freistehendem, reich mit Laubwerk in die Luft hineinragenden Zierbrettchen versehen, ähnlich wie solche bei den norwegischen Holzkirchen des XII. und XIII. Jahrh. vorkommen, nur mit dem Unterschiede, dafs die an Giebeln und Traufen der norwegischen Kirchen angebrachten Zierbretter ursprünglich schützenden, den Regen vom Hause abwehrenden Zweck haben, während sie hier nur dekorativen Zweck von Haus aus haben. — Dasjenige Zierbrett des horizontalen Abschlusses am Firste des Loccumer Schreines scheint, seiner Blättergestaltung nach zu urtheilen, etwa hundert Jahre (? 1350) später dem Schreine noch als besondere Zierde geschenkt zu sein; vielleicht ist das ursprüngliche Firstbrett durch einen Unfall zerstört, und 1350 neu im Sinne dieser Erneuerungszeit hergestellt worden; allen seinen Formen nach steht es der übrigen Ornamentation ganz fremd gegenüber. (Abbild. 2.)

Dieser Reliquienschrein enthielt offenbar viele im Laufe der Zeit gesammelte Reliquien, welche an Festtagen sichtbar gemacht wurden, wie die Einrichtung des Schreines deutlich erkennen läfst. Ueber den Arkadenwänden beider Längenfelder (also nicht Giebelfelder) befinden sich noch die Hespen, an welchen die Bretterwände der Arkaden hingen, welche letztere man nach Belieben aufheben oder schliefsen konnte, so dafs die im Schreine verwahrten Schätze sichtbar oder unsichtbar gemacht werden konnten. Der mechanische Apparat dazu ist ziemlich verwickelt, so dafs wir hier denselben zu beschreiben übergehen. Dafs in dem Mittelbau des Schreines, welcher an der Vorderseite das Portal

hat und durch Querwände ganz von den Seitentheilen getrennt ist, besonders werthvolle Reliquien standen, ist wohl anzunehmen, weshalb auch der Giebel mit auszeichnendem, schönem Portale geschmückt ist.

Hinter den Basen der vorderen drei Giebel (also an der Rückseite der Vorderwand), an der Stelle, wo das Risalit beginnt, wachsen sechs Thürmchen in dünnen Holzpflöcken beginnend, sich durch hohlkehlenförmige Verstärkung zum Achteck erweiternd, und dann Thürmchengestalt annehmend hervor. Diese Thürmchen (Abbild. 3) sind mit sehr weiten Oeffnungen versehen, so, dafs ihre, den Achteckskanten entsprechenden Stützen (Pfeilerchen mit zierlichen Kapitälchen) aufserordentlich zart erscheinen. Das Hauptgeschofs ist sehr hoch; am oberen Ende sind die acht Oeffnungen durch Spitzbögen geschlossen (in dem Bilde sind die Spitzbögen kaum zu erkennen) und innerhalb der Spitzbogen zeigt sich, etwas hinter die Spitzbögen zurücktretend, sehr wirksam die Form des halben Kleeblattes, welches den eigentlichen Fensterschlufs in deutlicher Form erkennen läfst. Ueber dem Spitzbogenschlusse zieren Giebelgesimse den hohen Saal des Thurmes, über welchem ein horizontaler Schlufs durch auskragende Gesimse gebildet wird, auf deren erweiternder Ausladung sich mit etwas weiterem Durchmesser, als ihn der hohe Unterbau hat, die Laterne des Thurmes aufbaut. Jede Seite der Laterne ist von je drei im Spitzbogen schliefsenden Fenstern durchbrochen, mit wechselnder Schlufsform, so zwar, dafs einmal das mittlere Fenster bis zur Giebelspitze hinansteigt, das andere Mal die drei Fenster in horizontaler Linie schliefsen und der Dreieckszwickel des Giebels dann mit Kleeblattform geziert wird. Diese überaus zierliche Fensteranlage ist übrigens nur im Relief hergestellt, und die dunklen Oeffnungen der Fenster sind mit schwarzer Farbe kenntlich gemacht. Es mag noch darauf aufmerksam gemacht werden, dafs die in den beiden Geschossen des Thurmes vorkommenden Spitzbögen die einzigen sind, welche an dem Schreine auftreten. — Von den Giebeln aufwärtsgehend enden die Thürme in schlanker sternartig geschnittener Pyramide, gekrönt durch einen runden Knopf.



Abbild. 4. Giebelbekrönung.

Auch die beiden Seitengiebel wie die beiden halben Giebel enden mit runden Knöpfen. Der Mittelgiebel dagegen zeigt in seiner Knopfbildung eine besondere Auszeichnung, im Wesentlichen darin bestehend, dafs die Würfelform gewählt ist, an allen vier Seiten mit Giebeln versehen, deren jeder einen grofsen Stein in seinem Giebelfelde hat (abwechselnd roth und grün bemalt). (Abbild. 4.) Die eben genannten Giebel enden mit runden Knöpfen; zwischen den Giebeln steht je ein kleines Thürmchen, dessen Dachspitze wieder mit Knöpfchem belebt ist. Das viereckige Helmdach des Thurmes ist endlich mit Kugelform gekrönt.

Der ganze Reliquienschrein war, mit Ausnahme der Dachfläche, die wie oben berichtet in kobaltblauer Farbe gestrichen und mit vergoldeten Zeichen von Sonne, Mond und Sternen belebt war, vergoldet. An den Aufsenflächen hatte die sehr schöne, glatte Vergoldung stark gelitten, während sie auf der Bretterschalung besser erhalten war. Die vielen, in den Ornamenten, Knöpfen etc. eingelegten Steine waren abwechselnd roth und grün bemalt. Die Rückseite des Schreines hatte die natürliche Eichenholzfarbe behalten.[1])

[1]) [Nachdem Herr Bildhauer Seling, der mir vor Kurzem seine Pläne zu einem grofsen Reliquienaltar für den Osnabrücker Dom vorlegte, meine Aufmerksamkeit auf den romanischen Holzschrein von Loccum gelenkt hatte, der bis dahin auffallenderweise meiner Kenntnifs ganz entgangen war, zögerte ich keinen Augenblick, den Altmeister, zu dessen Kompetenz in mehr als einer Hinsicht dieses merkwürdige Kultgeräth gehört, um dessen Veröffentlichung in dieser Zeitschrift zu bitten. Die wenigen Worte, welche ich der vortrefflichen, höchst lehrreichen Beschreibung desselben beizufügen mir erlaube, haben nur den Zweck, in Bezug auf dessen vorbildlichen Werth einige Andeutungen zu machen.

Was sich in Deutschland und den Nachbarländern aus der romanischen Epoche an holzernem Mobiliar noch erhalten hat, ist ebenso einfach in der Ausführung, als spärlich an Zahl, und besteht nur in einigen Truhen, Sakristeischränken und Resten von

Im Jahre 1848 wurde auf Beschluſs der Geistlichkeit bei einer von der Kgl. Regierung vorgeschriebenen Restauration die alte Ordnung in Mönchs- und Laienkirche aufgehoben, bei welcher der Altar, bezw. Schrein, der für die darnach in bedeutend grofsen Dimensionen

Chorstühlen: schlichtes, theilweise fast rohes Holzgefüge mit ganz wenigem Ornament. Nicht minder selten sind die bis in diese Zeit zurückreichenden Kassetten, deren Verzierungen über dasjenige, was der Kerbschnitt zu leisten vermag, nicht wesentlich hinausgehen, daher auch zumeist den durch die Holztechnik gezogenen Rahmen nicht überschreiten.

Als eine Art von Offenbarung erscheint deswegen der vorliegende Schrein, der den interessanten Versuch darstellt, innerhalb des romanischen Formenkreises durch architektonischen und ornamentalen Zierrath Gliederungen zu bewirken, wie sie an Reichthum und Mannigfaltigkeit nur den metallischen Künsten geläufig waren, welche mit den ihnen eigenthümlichen Verzierungsarten der Guſs- und Treib-, der Gravir- und Filigran-, der Edelstein- und Emailtechnik in der romanischen Periode ihren Höhepunkt erreichten. Offenbar hat diese Metalltechnik, wie sie damals auch in Norddeutschland ebenso verbreitet wie entwickelt war, bei dem vorliegenden Schrein, zu dem eine auch nur einigermafsen adäquate Parallele mir wenigstens völlig unbekannt ist, Gevatter gestanden; aber so viele bezügliche Anklänge er auch aufweist, manche, ja wohl die meisten derselben sind in die Formensprache des Holzes so glücklich übertragen, daſs es sich verlohnen dürfte, dieses im Einzelnen zu prüfen.

Wie bei jedem gröfseren Metallschreine der Kern in einem hölzernen Kasten besteht (der in der Regel die Form des Sarkophages mit Satteldach hat), so natürlich erst recht hier, und es kam für den Künstler nur darauf an, den Mangel alles metallischen und damit auch alles figürlichen Schmuckes durch einen möglichst ausgedehnten Apparat hölzerner, also zunächst architektonischer Gliederungen zu ersetzen. Diesen gewann er zuvörderst durch eine Betonung der Giebelentwickelung, die durchaus dem Holzcharakter entspricht, sodann durch einen möglichst reichen Ausbau der Giebelbekrönungen, namentlich aber durch ein System von Thürmchen, für welche dem vielleicht selbst aus Frankreich herübergekommenen Cisterzienserkünstler die Uebergangsbauten seiner Heimath noch mehr Anhaltspunkte boten, als deren bereits in Deutschland vorhanden waren. Die Art, wie die Gufstechnik schon von der Wende des Jahrtausends an vornehmlich in Norddeutschland antiken Zierrath behandelt hatte, bildete einen Wegweiser für die Uebertragung in Holz. Denn an den Flankirthürmchen der Giebel, den Vorläufern der Fialen, zeigt, mit Ausnahme der mehr dem Metallverfahren entsprechenden durchbrochenen Parthien, Alles den Holzcharakter. Dieser kommt auch in den das Ganze beherrschenden Arkadenstellungen, die ihren metallischen Ursprung nicht verleugnen, einigermafsen zur Geltung. An den Kämmen aber, welche die Giebel verbrämen, behauptet er wieder sein vollen Recht, indem an ihnen der Kerbschnitt ungehindert und in

auftretende Kirche zu niedrig erschien, in eine der Seitenkapellen gebracht, die verletzten Theile gut ergänzt, und das Aeufsere neu vergoldet, sowie Dach und Sterne u. s. w. neu gemalt wurden. Bei dieser Gelegenheit (oder wohl etwas später) sind die Bretterwände der

einer die gebundenen Gufsformen überbietenden Weise sich entfaltet. Seine gröfsten Triumphe aber feierte diese uralte und weit verbreitete Kerbschnitttechnik wie an einzelnen Rahmenstücken und in den Zwickeln der Bogenstellungen so vor Allem an den Frontispizen, die sie mit einem ganzen System erhöhter und vertiefter Ornamente versah. Jene sollten besonders den Schmuck farbiger Steine und Gläser, der seit der fränkischen Zeit sehr beliebt war, nachbilden, während die im Tiefschnitt ausgehobenen Verzierungen, als metallisches Dekorationsmittel längst verlassen, wieder durchaus dem Holze gerecht wurden, dem die der karolingischen Periode eigenthümliche vertiefte Metallbehandlung sie entlehnt hatte. Den Fortschritt der Holztechnik beweist der in hochgothischen Motiven gehaltene Firstkamm, der in seiner Abwechselung von Krabbe und Blume so geschlossen wie malerisch wirkt. — Die Vergoldung, welche auch auf die mit eingegrabenen geometrischen Musterungen verzierten Holztafeln direkt, also ohne Kreidegrund übertragen ist, gibt dem Ganzen ein feierliches Gepräge, ohne irgendwie den Holzcharakter zu beeinträchtigen.

Der ganze Schrein erscheint daher, obwohl Sparsamkeitsrücksichten ihm in alleweg den Nothstandsstempel aufgeprägt haben, als ein selbstständiges, originelles Erzeugnifs, welches sein Material nicht verleugnet und nicht mehr, nichts Anderes erscheinen will, als es wirklich ist.

Aber nicht allein diese Eigenschaft verleiht ihm einen mustergültigen Werth. Auch sein ganzer Aufbau und seine Disposition, seine Gliederungs- und Verzierungsart lassen ihn als ein dankbares Vorbild erscheinen, so oft es sich um in Holz auszuführende romanische Mobilien, namentlich Altäre handelt. Giebel und Thürmchen, Nischen und Arkaturen werden sich als die Elemente zu bewähren haben, aus denen der Bildhauer seine Schränke, Schreine, Altaraufsätze zu konstruiren hat, wenn an ihn das schwierige Ansinnen gestellt wird, sie in romanischen Formen so einfach wie möglich zu gestalten; dem Flächenornament aber, vielgestaltig und dankbar wie es ist, wird es vorbehalten bleiben, überall wo es wünschenswerth erscheint, den angemessenen Schmuck zu schaffen. Kerbschnitt- und Laubsägetechnik, zwei heute so viel gepflegte und dilettantenhaft malträtirte Verfahren mögen hierbei mit zu Hülfe genommen werden als ebenso wohlfeile wie handliche Auskunftsmittel. Aber je geringer die Mittel sind, mit denen Effekte erreicht werden sollen, umsomehr mufs der Künstler, namentlich der entwerfende Zeichner seiner Aufgabe gewachsen sein, um so mehr das Material und den Formenkreis beherrschen. Auf den Mangel gerade dieser beiden Kenntnisse sind die meisten Fehler zurückzuführen, welche die Versuche, die mittelalterlichen Stilerzeugnisse nachzubilden, heutzutage in so vielfachen Mifskredit gebracht haben.] D. H.

Arkaden in den Langfeldern zwischen den Giebeln herausgenommen, wahrscheinlich um dem Publikum den Einblick in das Innere des Schreines zu gewähren. Auch ist der Bretterverschlufs des Mittelgiebels statt der gemusterten vergoldeten früheren Weise, auf Anordnung der Geistlichkeit mit der zuvor schon beschriebenen Malerei verseben worden.

In all seiner Einfachheit der grofsen Form ist der Schrein als ein Unicum romanischer Bildung in Holz hochinteressant — durch die architektonische und ornamentale Ausstattung der einfachen Form aber wohl das entzückendste Werk unter allen vorhandenen hölzernen Reliquienschreinen.

Hannover. C. W. Hase.

Die Goldschmiedfamilie der Arphe.

II.

Die Renaissance.

Nachdem die alten Metropolen der Krone Castilien mit solchen weithin strahlenden Prachtwerken vorangegangen waren, war vorauszusehen, in jenen Tagen der Ergiefsung des indischen Goldstroms, dafs es bald keine Kathedrale, Collegiate oder Abtei mehr geben würde, die nicht eine ähnliche Krone ihres Kirchenschatzes, nach ihren Mitteln und ihrem Geschmacke, besitzen wollte.

Gerade jetzt aber erlebte die spanische Kunst jene Katastrophe, die einen Umsturz der, wie es schien, kanonisch und unübertrefflich festgestellten Form herbeiführen mufste. Man hatte eben den Gipfel erreicht, und nun zeigte sich, dafs man wieder heruntersteigen und von vorn anfangen mufste.

Der Sieg der Renaissance in Spanien fiel etwa zusammen mit dem Regierungsantritt des Habsburgischen Karl V. Dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts gehören die meisten und schönsten Werke der ersten Phase der hier akklimatisirten italienischen Art an, des platereskeu Stils.

Was sollte nun aus dem ‚pyramidalen Thurm', der typischen, sanktionirten Form der Custodie werden? Vitruv liefs hier im Stich. Der pyramidale Thurm war den Italienern von Alters her ein fremder und widerstrebender Gedanke. Während man im Norden die äufserlich unbedeutende Erscheinung ihrer Basilika zu einer malerischen Thurmgruppe umformte, haben sie selbst jede Angliederung des Glockenthurms abgelehnt. Auf seine künstlerische Gliederung sind sie, auch in der Zwischenzeit der gothischen Invasion, nur in kümmerlichen Nachahmungen eingegangen. Auch ihre damaligen Schüler in Spanien lernten es rasch als ihre Mission betrachten, die Kunst vom ‚Modernen' zu reinigen; sie gingen mit freudiger Ueberzeugung nur da ans Entwerfen, wo sie so glücklich waren, ein etwa passendes antikes Muster ausfindig zu machen.

Doch waren es keineswegs, wie man wohl denken möchte, die Künstler allein, welche hier den Ton angaben. Die neue Form wurde ihnen von den geistlichen Herren, die oft in Rom besser zu Hause waren als in ihrer Diözese, vorgeschrieben. Wie in manchen Kontrakten für Retablos aus dieser Zeit, so wurde auch bei einer der ersten Custodien des neuen Stils, der von Jaen, ausdrücklich bestimmt, sie solle *á lo romano* gearbeitet sein, womit nicht etwa in Rom befindliche Muster, sondern der klassische Stil gemeint ist. Sie dachten darum aber keineswegs, irgend etwas von dem was sie für eine wesentliche Schönheit der bisherigen Schöpfungen hielten, aufzugeben. Die Meister mochten zusehen, wie sie sich in ihrer neuen Formensprache mit der alten Aufgabe zurechtfanden.

Indes die Künstler jener Zeit waren keine unbehülflichen Doctrinäre; sie verstanden Systemgeist und Anpassungsfähigkeit in Einklang zu bringen. Die *plateros* der spanischen Kirchen machten es mit ihren pyramidalen Thürmen wie der französische Baumeister von St. Eustache und der spanische der Kathedrale von Granada. Ohne Skrupel und Schwierigkeit hatten es diese fertig gebracht, dem gothischen Leib mit allen seinen Gliedmafsen und unveränderten Proportionen ein Gewand klassischer Ordnungen anzumessen. Auch den Goldschmieden war die Neuheit der Aufgabe nur ein Sporn für ihren erfinderischen Geist.

Die Metamorphose ging so rasch wie glücklich von Statten. Der Schmetterling, der dem abgestofsenen gothischen Gebilde entschlüpfte, hatte mit diesem scheinbar nicht die mindeste

Digitized by Google

Aehnlichkeit, und doch schien der Gewinn diesmal nicht wie gewöhnlich mit schmerzlichen Verlusten bezahlt. Die pyramidale Verjüngung zum Beispiel, die luftige Durchbrechung, die Einheit waren erhalten. Aber wenn unter Meister Enriques Händen der vielgeschossige gothische Thurm zu einer Cypresse oder Ceder verwachsen war, so sah man nun wieder ein Ganzes von klar und scharf gesonderten Theilen. Ein terassenförmiger Aufbau von korrekten Polygonen oder Rundtempeln, dessen Einheit auf die Berechnung der Verhältnisse dieser Theile gegründet war. An die Stelle der mystischen Phantasie, die die Materie und ihre Bedingungen vergessen machen möchte, war eine nüchterne Muse, die der Geometrie und Proportionslehre getreten.

Antonio d'Arphe.

Diese Umwälzung vollzog sich, wie gesagt, im Schoofse derselben Familie. Es ist der Sohn Enriques, Antonio, von dem der Enkel schreibt: „Obwohl die klassische Architektur in den Bauten und Tempeln Spaniens schon ziemlich eingeführt war, so hatte man sie doch in den Silbersachen noch nicht gründlich befolgt, bis sie Antonio d'Arphe, mein Vater, in der Custodie von S. Jago zu verwenden begann, — freilich mit Baluster- und monströsen Säulen und nach willkürlichem System *(preceptos)*." Antonio verwendet nämlich den neuen Stil in seiner frühen Form, wo der ornamentale Reichthum stärker betont wird als die Verhältnisse, und zwar mit freier Benutzung figürlicher und grotesker Motive. Diese erste Periode reicht in der Architektur von 1530 bis 1560 etwa. Sie entspricht dem, was man in Welschland Frührenaissance genannt hat, mit einem nicht glücklichen Wort. Der Ausdruck Renaissance pafst nur für eine Anfangsepoche; denn wie es nur *eine* Geburt (im natürlichen Sinn) geben kann, so auch nur *eine* Wiedergeburt (im figürlichen und geistigen). Drei Renaissancen hintereinander ist eine unglückliche Ausdrucksweise.

Die Custodien dieses Stils sind wenig zahlreich und noch weniger bekannt. Leider ist das gröfste Werk, die von Cuenca, „an der sich alle kunstverständigen Männer, die Spanien damals besafs, hervorgethan haben", bei der gräuelvollen Plünderung Cuencas durch Caulincourt (1808) untergegangen. Man that diesen Meistern damals viel Ehre an. Als der Andalusier Ruiz die Custodie von Jaen übernahm (von der ihm überwiesenen Werkstatt führt noch heute eine Strafse den Namen *Calle de Custodia*), stand das Kapitel davon ab, vorher einen Preis auszumachen, weil es dem Genius des Meisters ganz freie Hand lassen wollte.

Das Jahr 1540, in dem Antonio d'Arphe die Custodie von Santiago de Compostela begann, gilt als Anfangspunkt der platereskeu Periode. Er brauchte zu dieser Arbeit vierzehn Jahre. Sie besteht aus vier ‚Tempeln' in der von seinem Vater angewandten sechseckigen Form, diese sind flankirt von sechs kleinen Tempeln, wie Umbildungen gothischer Treppenthürmchen, die in drei Geschossen Statuetten von Engeln, Propheten und Kirchenvätern einschliefsen. In dem Haupttempel sieht man, umgeben von der Apostelschaar, einen Engel, der das höchste Gut trägt; weiter oben die Statuette des Heiligen von Compostela, und endlich den guten Hirten. Ein grofser hl. Jakobus von Silber, der Jahrhunderte lang die Gelübde der Pilger empfangen hatte, hat damals in den Schmelzofen wandern müssen.

Die Verhältnisse der einzelnen ‚Tempel' nehmen übrigens stärker ab in Breite und Höhe, als zum Bilde eines Thurmes pafst.

Sonst kennt man von Antonio nur noch die Custodie der Kirche S. Maria in Medina de Rioseco unweit Valladolid. Sie ist sechs ein halb Fufs hoch, ruht auf einem zwölfeckigen Sockel und besteht aus vier Tempeln in der Form vierseitiger Bogenhallen. Der unterste umschliefst ein Bildwerk, das den Einzug der Bundeslade auf den Schultern von vier Leviten mit dem vorantanzenden Könige David darstellt. Die Haupthalle (für die Monstranz) ruht auf vier Karyatiden. Darüber die Asunta.

Die Kathedrale von Leon besafs ehedem von ihm zwei grofse silberne *andas*, Bahren (von zehn Fufs Höhe und fünf Breite), bestimmt für die Aufstellung der Custodie seines Vaters bei der Prozession. Jetzt sind von dem alten Schatz nur noch übrig zwei grofse silberne Reliquienschreine *(urnas)* des hl. Bischofs Froilan, in seinem Stil, und nach des Verfassers Ansicht auch von seiner Hand. Ambrosio Morales, der sie zu beiden Seiten der Cuatodie auf dem Hochaltar aufgestellt sah, nennt den Anblick unvergleichlich.[1])

[1]) *La mas hermosa representacion es y de más grandeza y magestad que en España se ve*, sagt Ambrosio Morales, Annles XV, 7.

Aufser Antonio war noch Juan Ruiz aus Cordoba, genannt *el Vandolino* (der Andalusier), aus des alten Enrique Schule hervorgegangen. Er war der erste, der das Silber auf der Drehbank (*al torno*) bearbeiten lehrte. Von ihm ist die Custodie von Jaen (1533), mit sechs Geschossen. Joan d'Arphe sagt, dafs er ganz Andalusien die gute Technik (*labrar bien*) gelehrt habe. Neben den Arphe tritt in dieser Zeit die Goldschmiedfamilie der Becerril auf, Alonso und sein Bruder Francisco und dessen Sohn Christobal. Im Hause des Alonso entstand die Custodie von Cuenca. Sie wurde 1528 begonnen, also zwölf Jahre vor Antonio d'Arphe's Anfängen, und ist zum ersten Mal 1546 in Prozession erschienen, aber erst 1573 unter dem Kardinal Quiroga vollendet worden. Diese Daten berechtigen zu der Frage, ob nicht die Anwendung der neuen Formen von mehreren Punkten aus begonnen hat. Ihr Aufrifs schlofs sich, nach der Beschreibung des Reisenden Ponz, ebenso wie die der kleineren, aber künstlerisch vielleicht noch feineren von Alarcon (ebenfalls zerstört), mehr als die sonst bekannten an den Typus des gothischen Glockenthurms an: viereckige Untergeschosse mit achtseitigem Aufsatz und kuppelartigem Abschlufs (*cascaron*). Sie kostete 16725½ Dukaten und enthielt 616 Mark Silber.

Abbild. III.

Im ersten Tempel sah man unter einem Baldachin das letzte Abendmahl des Herrn; die Basis dieses Bildwerks enthielt Sibyllen- und Prophetenfiguren in den Ecken, in der Mitte Passionsgruppen. Der zweite Tempel umschlofs ein Ciborium auf vier Balustersäulen zur Aufstellung des aus emaillirtem Gold gearbeiteten Ostensoriums, getragen von vier Figuren und verehrt von vier Engeln. Dieses Ciborium war umgeben von vier kleinen Kapellen mit den Statuetten des Täufers, der hl. Elisabeth, des David und Paulus, sie vertraten hier die vier Eckpfeiler des Tempels. Im dritten Geschofs stand eine achtsäulige *aedicula* mit dem Grab des Herrn, der Wache und den drei Frauen, denen der Engel die Osterbotschaft verkündet; ganz oben, auf einer Art Ara, erhob sich der Auferstandene in goldenem Mantel.

Die Ornamentik war den prachtvollen Bauwerken jener Zeit entlehnt, deren etwas überladener Stil sich an die Namen der Diego de Siloe, Riafio und Berruguete knüpft. Balustersaulen, Karyatiden und Hermen (*termini*); reiche Pilasterfüllungen; Kandelaber, Medaillons mit Büsten, Masken; auch Sirenen, Drachen und Satyre fehlen nicht, denn das groteske Element war durch die bei der Prozession dem Spanier unentbehrlichen phantastischen Figuren gewissermafsen sanktionirt. Die Architektur erscheint als Umrahmung plastischer Gruppen; der von der Gothik überlieferte Reichthum von Statuetten fand Verwendung in Bogenzwickeln und über Bogenscheiteln auf Gesimsen, vor und zwischen den Säulenstellungen; auf den so beliebten Voluten. Das Relief war für den Sockel bestimmt.

In der Folge wurden jene angeblich inkorrekten Zierformen ausgeschieden; der bildliche Schmuck aber auf ein System gebracht, das natürlich auf der Ueberlieferung fufste und manche Motive den bilderreichen Prozessionen entnahm. Ein solches stellte der gelehrte, auch in der lateinischen Verskunst gewandte Kanonikus Francisco Pacheco in Sevilla auf, als der dritte der Arphe dort die grofse Custodie übernahm,

Joan d'Arphe.

Dieser Enkel des Enrique, geb. 1535 zu Leon, schreibt sich Arphe y Villafañe, wahrscheinlich nach dem Namen seiner Mutter. Er wohnte in

Valladolid, hat aber manches Jahr seines Lebens auf Reisen zugebracht, den an ihn ergangenen Berufungen folgend. Er war der vielseitigst begabte und gebildete der Familie. Die Kenntnifs der edlen Metalle und Juwelen und ihrer Bearbeitung war der kleinste Theil seines Wissens, denn er hat die ganze künstlerisch-gelehrte Bildung seiner Zeit, soweit sie sich mit der kirchlichen Kunst berührt, zu vereinigen gestrebt. Vor allem war er Mathematiker, durch Wissen und Temperament. Allgemeingültige, unveränderliche Maafse und Verhältnisse in Natur und Kunst zu finden, war sein beherrschender Gedanke. Er hat die Schriften Albertis und Dürers[2]) gekannt, und nennt als Bahnbrecher Bramante und Peruzzi, die Baumeister der Peterskirche. Die Proportionen hat er nach dem Nürnberger Meister studirt und ihre lehrreichen Wechsel bei den grofsen italienischen Bildhauern, vornehmlich aber bei den spanischen, von dem Burgunder Vigarni bis auf Berruguete und Becerra erforscht. Er hat, wie er rühmt, einen grofsen Theil seines Lebens an die Osteologie gewandt und sogar anatomischen Sektionen beigewohnt bei dem Salamantiner Professor Cosmé de Medina, aber er konnte seinen Abscheu nicht überwinden. Er begnügte sich mit dem Buche Juan de Valverdes, des spanischen Vesalius, zu dem Becerra die Zeichnungen gemacht hat (Rom 1554). Auch für den Kunstdruck hat er Platten in Blei gearbeitet und sein eigenes theoretisches Werk damit trefflich illustrirt; unter ihnen ist auch sein eigenes Bildnifs im Profil mit Brille. (S. Abbild. III.) Philipp II. ernannte ihn zum Münzwardein in Segovia; er liefs ihn 64 bronzene Reliquienbüsten für den Schatz des Escorial anfertigen. Noch im Jahre 1602 hat er, im Auftrag des Herzogs von Lerma, für die Kirche S. Pablo zu Valladolid, vier knieende Bronzestatuen des herzoglichen Paars und der Erzbischöfe von Toledo und Sevilla aus derselben Familie unternommen, und jene beiden auch, nach Modellen Pompeo Leoni's gegossen. Die zahlreichen Statuetten und Reliefs seiner Custodien geben einen Maafsstab für seine bildhauerische Ader. Plon in seinem Buche über die Leoni hat in dem Enkel des deutschen Meisters unsere bekannte Erbsünde der ‚Schwerfälligkeit' erspäht;[3]) eher dürfte man in der umfassenden Gründlichkeit seiner Bildung, die sich mit technischer Virtuosität nicht begnügt, eine deutsche Mitgift finden.

Er zählte kaum fünfundzwanzig, als ihm das Kapitel von Avila die Custodie übertrug, mit der er von 1564 bis 1571 beschäftigt war. Sie ist sechs Fufs hoch und besteht aus sechs Theilen, in denen Sechseck und Kreisform alterniren. Durch Fülle und Wechsel der Motive, Formenadel und Harmonie ist sie wohl seine glücklichste Eingebung. Das Hauptwerk aber war die Custodie von Sevilla, die zwölf Fufs Höhe mifst und jetzt 2174 Mark Silber wiegt. Er errang diesen Auftrag gegen einen ansehnlichen Wettbewerb. Er hat sie selbst beschrieben in einer kleinen Schrift, die nur in einem Exemplare erhalten ist.[4]) Diese Beschreibung ist werthvoll, besonders für das Verständnifs des Bilderschmucks, der im XVII. Jahrh. in verkehrter Weise verändert und durch geringwerthige Zusätze entstellt wurde. Unsere Abbildung (IV), nach dem Originalstich des Meisters hergestellt, gibt die ursprüngliche Gestalt wieder. — Von da an liefs man ihm keine Ruhe mehr; es folgten die Custodien von Burgos (1588, zerstört) Valladolid (1590), Osma und S. Martin in Madrid. Ihm stand als Gehülfe zur Seite Lesmes Fernandez del Moral, der Gemahl seiner Tochter Doña Germana de Arfe.

Joan hat zwei Bücher hinterlassen, eines über die Kenntnifs der Feinheitgrade der Edelmetalle und Edelsteine (»*Quilatador de la Plata, Oro, y Piedras.*« Valladolid 1572), das andere ist eine Art Grundlegung der Künste, »*De varia commensuracion para la Esculptura y Arquitectura*«, d. h. über die verschiedenen Proportionen in Bildhauerei und Baukunst. Die Summa der Lehre ist in Oktaven zusammengefafst, denen prosaische Ausführungen folgen. Es erschien zu Sevilla 1585 und war Don Pedro Giron, dem ersten Herzog von Osuna, gewidmet; wurde mehrmals wieder abgedruckt, im XVIII.

[2]) In dem Kapitel über die Verkürzungen (*escorzos*) nennt er als epochemachend *el milagroso ingenio de Durero.*

[3]) Menendez y Pelayo, der ihm seine germanische Abkunft natürlich noch weniger vergeben kann, bemüht sich ihn mit spöttelnder Geringschätzung zu behandeln, verweilt des Breiteren auf der unpoetischen Sprache seiner Oktaven u. dergl., in seiner »*Historia de las ideas estéticas en España*« Tom. II, 2, 567 f. Madrid 1884.

[4]) Abgedruckt in Cean Bermudez »*Diccionario*«, Artikel „Arphe"; vollständig zuerst in »*El Arte en España*« Tom. III, 171—196. Madrid 1865.

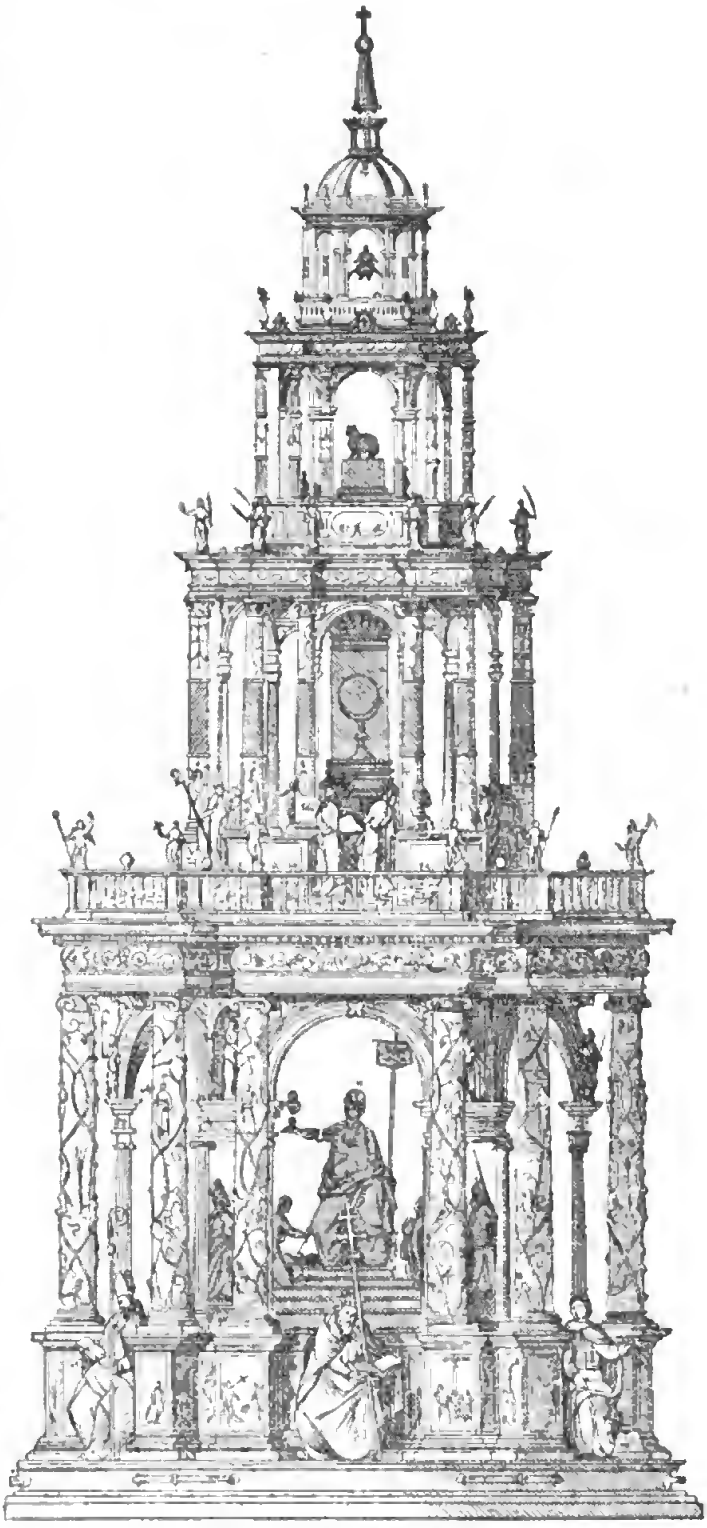
Jahrh. auch in moderner Verunstaltung herausgegeben, jetzt ist es sehr selten; auf deutschen Bibliotheken hat der Verfasser kein Exemplar gefunden.

Im vierten Buche behandelt er auch das Kirchengeräth *(piezas de iglesia)* und sein vornehmstes Stück, die Custodie.

Custodia es templo rico, fabricado
Para triunfo de Christo verdadero,
Donde se muestra en pan transubstanciado,
En que esta Dios, y Hombre todo entero
Del gran Sancta Sanctorum fabricado,
Que Beseleel, Artifice tan vero,
Escogido por Dios para este efecto
Fabricó, dandole él el intelecto.[5])

Es soll von unten nach oben die jonische, korinthische und die Kompositordnung befolgt werden, stets im Anschluss an die Spuren der Alten; die dorische aber bleibt ausgeschlossen, weil sie sich wegen ihrer Schmucklosigkeit für Silberarbeiten nicht eignet. Für die verschiedenen ‚Körper' oder Kapellen kann man das Viereck, das Sechseck und den Kreis anwenden, oder man wechsle ab mit Kreis und Sechseck, vielleicht auch mit Quadrat und Octogon.

[5]) Custodia ist ein Prachttempel, errichtet für den Triumphzug des wahren Christus, wie er sich offenbart in dem verwandelten Brod, in dem er ganz Gott und Mensch ist, erbaut nach dem grofsen Sanctum Sanctorum, das Bezaleel, der echte Künstler, erwählt von Gott zu diesem Zwecke erbaute, indem Er ihm den Verstand gab.



Abbild. IV. Die Custodia von Sevilla.

In die unterste Kapelle kommen Gruppen biblischer Geschichten zu stehen, die Anspielungen auf das Sakrament enthalten, ‚Hieroglyphen', in die zweite das ‚Reliquiar" (die Monstranz), in die dritte die Advocation der Kirche, in die vierte der Patron des Orts.

Die von der Renaissance eingeführte Form der Custodie gab nicht nur Anlafs, die Kenntnifs der klassischen Ordnungen zu zeigen. Ein Ganzes, von dem doch jeder Theil so durchgebildet war, dafs er als eigenes Kunstgebilde hätte bestehen können, konnte nur nach der Proportionslehre mit Erfolg konstruirt werden. Die Schönheit der Custodie Arphes beruht auf den einfachen Zahlenverhältnissen, die er ausgerechnet hatte. In der von Sevilla sieht man eine Aufthürmung von vier Tempeln; indem er die altüberlieferte Idee des pyramidalen Thurmes mit den Verhältnissen der klassischen Ordnungen zu vereinigen hat, ergiebt sich als passendste Formel der stufenweisen Verjüngung der Tempel $^2/_3$; d. h. jeder Tempel hat die Breite und Höhe von $^3/_5$ des unteren.

Die phantastischen, kleinlichen und zum Theil profanen Zierathen des platteresken Stils, deren Verbreitung in Spanien er auf niederländische und französische Kupferstiche zurückführt, sind ausgeschieden, nach den Grundsätzen des klassischen (oder konventionellen) Purismus des Cinquecento, aber das Schicksal vieler Werke dieser doktrinären Zeit, Kahlheit, ist doch glücklich vermieden. Bei herrschendem Ebenmaafs ist in den vier Tempeln ein durchgeführter, ebenso feiner wie findiger Wechsel beobachtet. Auch das figürliche Ornament fehlt nicht ganz. Die Säulenschäfte des ersten Tempels z. B. sind von Weinreben umwunden, in denen sich Kinder wiegen.

In der Custodie von Avila war das System noch mit Anklängen an frühere Werke durchgeführt. Die viersäuligen Eckkapellen im ersten Geschofs mit ihren Obelisken erinnerten noch an die gothischen Fialen. Dagegen sind die einzelnen Tempel einfache Ringe von Säulen oder Arkaden; der Haupttempel ist ein reines zwölfsäuliges Monopteron, und dies war die eigentliche Musterform, denn die Custodie kann nicht offen und durchsichtig genug sein. In Sevilla ist der Ring verdoppelt, ein Kern, von Arkadengruppen, zum Theil nach Art des ‚venezianischen Fensters', durchbrochen, ist umgeben von einer Säulenstellung, wie die Halle eines Peristyls. — Diese Säulenhalle umschliefst dann noch ein dritter Ring von Statuetten.

In dem ersten Tempel stand eine Figur des Glaubens, mit Kelch und Labarum, die im Jahre 1668 auf die Spitze des Ganzen gesetzt wurde; der zweite war bestimmt für die Monstranz, umgeben von den vier Evangelisten; im dritten sah man das Lamm der Offenbarung auf dem Throne, oder die triumphirende Kirche; im letzten auf einem Regenbogen die hl. Dreifaltigkeit. — Seine letzte Arbeit scheint jene Bronzestatue des Kardinals Erzbischofs von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas gewesen zu sein, die er, nach den vom Conde de Viñaza in seinen »*Adiciones*« kürzlich mitgetheilten Aktenstücken, auch selbt ganz in Wachs modellirt hatte. Sie steht in der Colegiata zu Lerma.

* * *

Einer der merkwürdigsten Abschnitte des Buches »*De l'aria commensuracion*« ist der, wo sich Arphe über die geschichtlichen Wandlungen der Baukunst und ihres Stils *(obra)* ausspricht, — die erste Kundgebung dieser Art aus der Feder eines Spaniers. Sie ist das Leitmotiv geworden für Alles was über diesen Punkt bis tief in unser Jahrhundert dort gelehrt worden ist.

Er erzählt zuerst von den dortigen Bauten der römischen Kaiserzeit, die er auf seinen Reisen noch aufrecht gesehen, und fährt dann fort: Die Barbaren kamen, zerstörten alles und setzten ihre Weise an die Stelle. Unter *Obra barbara*[6]) versteht er natürlich den gothischen Stil, obwohl er dies Wort auch kennt; er nennt ihn im Allgemeinen *obra moderna*, bestimmter *maçoneria*, d. h. Steinmetzenarbeit, oder *cresteria*, von *cresta*, Hahnenkamm; womit man die bekrönenden, säumenden und einrahmenden Zierformen, Nasen, Krabben u. a. meinte, die aus geometrischen Motiven gebildet sind.

„In dieser barbarischen oder modernen Art sind viele neuere Tempel ausgeführt, die, obwohl in Arbeit und Ordnung nicht kunstgerecht, doch fest bestehen, sehr wirkungsvoll in ihrer Art und mit feinen und gefälligen Ornamenten verziert sind.[7]) Dieses Stils bedienten sich dann auch

---

[6]) Menendez y Pelayo a. a. O. macht daraus, er habe die Custodien seines Grofsvaters *obras barbaras* genannt!

[7]) *Los quales [Templos] se nos muestran hasta hoy dia*
Firmes, y de montea muy vistosos,
Con ornatos sútiles, y graciosos.

die Goldschmiede, seine Vorschriften mit Eifer befolgend, und zur Vollkommenheit hat ihn gebracht mein Grofsvater, den ich (sagt er vorsichtig) nicht loben will, weil ihn die Werke, so er in ganz Spanien geschaffen, hinreichend loben. Bramante, Bald. Perucio und Leon Battista (Alberti) stellten den antiken Stil (*obra antigua*) wieder her. Vom Osten *(Levante)* brachten ihn zu uns Diego de Siloe und Covarrúbias, aber in einer etwas gemischten Art und mit willkürlichen Vorschriften, denn sie konnten das Moderne nicht ganz vergessen. In diesem Stil arbeitete mein Vater Antonio und Juan Alvarez aus Salamanca, der im Dienst des österreichischen Carlos den gröfsten Theil seines Lebens verbrachte, Alonso Becerril, Juan Ruiz von Cordoba und Juan de Orna in Burgos. Diese also begannen den Gold- und Silberarbeiten für den Gottesdienst eine vernünftige Gestalt zu geben." Auf diese folgt der streng klassische Stil, als dessen Hauptmeister, der Alles was Griechen und Römer gemacht, übertroffen hat, Juan Bautista de Toledo, der Erbauer des Escorial, und sein Nachfolger Herrera hoch gepriesen werden.

Diese kunstgeschichtliche Skizze aus dem Munde eines der Meister der spanischen Renaissance ist lehrreich. Zuerst scheint sein Urtheil über die mittelalterlichen Stile ganz nach dem Herzen der Italiener des XVI. Jahrh. Genauer besehen aber wagt sich doch neben dem von diesen suggerirten Urtheil der Schule, noch ein anderes Urtheil des künstlerischen Gefühls hervor, wenn auch etwas kleinlaut. Die Schule, die nur gewissen, der Antike entlehnten, an sich unübertrefflich schönen Formen und Gliedern, und den willkürlich abstrahirten oder aus den alten Theoretikern gezogenen Maafsverhältnissen den Namen ‚Kunst' zugesteht, mufste jene Werke barbarisch nennen. Aber wenn Arphe ihnen dann feste Dauer (was doch soviel bedeute, wie kunstgerechte Konstruktion), sehr imposanten Aufrifs (was sie zu Werken der höheren Kunst macht) sowie graziöse und subtile Verzierungen (das Tüpfelchen auf dem i) zugesteht, was für Merkmale schöner Architektur fehlen denn dieser *obra barbara*? — Er tadelt die Meister des platteresken Stils, deren Werke noch unter seinen Augen entstanden waren, weil sie das Moderne nicht ganz vergessen konnten. Aber wenn sie die aus Italien importirte Form dem nationalen Geschmack anpafsten, also auf eignes Denken und Fühlen nicht verzichten wollten, kennzeichnen sie sich dadurch nicht gerade als echte Kunstler?

Ein belesenes, skeptisches, nachahmendes Geschlecht sieht hier herab auf eine ungelehrte aber schöpferische Zeit, deren Unterfangen, sich auf eigene Füfse zu stellen, um kühn den Pfad des Erfindens zu beschreiten, ihnen erschien wie ein Sprung ins Dunkel mittelalterlicher Unwissenheit, auf die sie mit dem Dünkel ihrer künstlichen Lichter herabsahen.

Bonn. Carl Justi.

Trierer Bilderhandschrift vom Anfang des XII. Jahrh. mit Künstlerinschrift.

Unter den zahlreichen für die Kunstgeschichte und Liturgie wichtigen Handschriften der Trierer Stadtbibliothek möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine Handschrift lenken, die wegen einer merkwürdigen bisher unbekannten Künstlerinschrift volles Interesse verdient. Es ist Ms. 261 (Keuffer »Verzeichniss etc.« III, S. 55) Homiliarius Pauli Diaconi, Minuskel saec. XII ineunt. Der Kodex enthält eine Anzahl von blaugrundigen grüneingefafsten Initialen mit figürlichem und ornamentalem Schmuck in Federzeichnung; die Farben sind ziemlich hell. Die figürlichen Darstellungen, stets in Verbindung mit Initialen, stehen im engsten Zusammenhange mit dem Texte oder dem Verfasser der Homilie (vgl. Keuffer a. a. O.). Im Folgenden erwähne ich nur die bemerkenswertheren Initialen, besonders die mit figürlichem Schmucke. Fol. 2b ist in dem typischen, gerundeten C der romanischen Zeit der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt. Der Erlöser sitzt auf der Eselin; das Lokal bezeichnen zwei Palmen. Der Habitus Christi[1]) hat eine grofse Aehnlichkeit mit der Figur des hl. Pelagia in der Zwiefaltener Handschrift (abgeb. Janitschek »Deutsche Malerei« S. 118). — Fol. 3 findet sich die Initiale J, charakterisirt durch eine aufrecht dastehende Christusfigur neben dem Texte (Matthäus). — Fol. 19. Text nach Lucas. Die Initiale A birgt einen Stier mit einem Spruch-

[1]) Christus ist in der Handschrift stets bärtig dargestellt.

band zwischen den Füfsen. — Fol. 27. Sermo Leonis pape de nativitate domini. Initiale S mit einem nach rückwärts sich umschauenden Löwen, dessen Schwanz in stilisirter Pflanzenranke endet, welche ebenso durch den Rachen herauskommt. — Fol. 32 enthält die Verkündigung durch die Hirten; sie tragen den Stab und haben die linke Hand erhoben. — Fol. 34. Initiale J: ein stehender Adler mit Spruchband: *„In initio erat verbum"* — Omelia Bede: *Quia* etc. In dem Rund der Initiale Q befindet sich ein Brustbild Christi; er hat drei Finger der rechten Hand erhoben. — Fol. 60. Initiale S, auf deren Rand die drei Könige gestellt sind. Sie zeigen zum Theil dieselbe Bewegung der Hände wie die Hirten; bei den hl. drei Königen findet sich schon die Altersunterscheidung, aber noch kein nationaler Unterschied. Alle drei tragen Kronen und Mäntel. Der älteste am weitesten links stehende hält eine Kugel; der mittlere deutet auf den Stern links oben; in dem aufgerafften Mantel hält er das Weihrauchgefäfs. Der dritte hält ebenso in der linken Hand das Gefäfs, die rechte Hand ist zum Zeichen der Verwunderung in Brusthöhe ausgebreitet. — Fol. 81. Initiale S, in deren unteren Theil die Aufopferung im Tempel. Ferner: Dominica III in Quadragesima secundum Lucam. — Media ven. Bed. Presbti. de eadem latione etc. Initiale O, in deren Rund die Heilung des Besessenen eingelassen ist. Bis zur Hüfthöhe ist derselbe sichtbar, er scheint Hosen zu tragen. Bis auf den Leib herab ist das Hemd offen, das er mit beiden Händen noch mehr auseinanderreifsen will. Das wilde, verstörte, mit kurzem struppigen Spitzbart und sich aufsträubendem Haar versehene Haupt wendet sich schroff nach links, wo die Hand Christi mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger hereinragt. Vortrefflich gelungen ist die Charakterisirung des Besessenen. Der Besessene im »Codex Egberti« trägt ein grauweifses Gewand (vgl. die Publikation von Kraus Tafel XXVII, Text S. 21), während der »Echternacher Codex« in Gotha ihn durch „die gewöhnliche Tracht der niedrigen Leute des X. Jahrh. in Deutschland kennzeichnet: ockerfarbnen Rock, kirschrothe Hosen und sepiabraune Stiefel" (Lamprecht »Bonner Jahrb.« Bd. LXX S. 98; Tafel II, wo auch die Darstellung des Wahnsinnigen aus dem »Codex Egberti« zum Vergleiche abgebildet ist). Der »Hortus deliciarum« gibt dem Besessenen ebenfalls mangelhafte Kleidung, blos Hosen, und die »Sachsenspiegel« charakterisiren ihn durch verstörtes Gesicht und umgehangenen Tand und Schellen (Lamprecht »Repertorium f. Kunstw.« VII S. 409). — Lucas 16. Initiale M: In dem einen Zwischenraume (links) sitzt der bärtige gelbnimbirte Erlöser auf Steinen mit dem Buche in der linken Hand, die auf dem Knie aufliegt; die rechte Hand und der Kopf wenden sich nach zwei Junger (braun- und weifshaarig) im andern Zwischenraum, die eilig nach links gehen. — Christus und der ungläubige Thomas. Letzterer fühlt, rasch heraneilend, auf die Brustwunde Christi, der mit der erhobenen rechten Hand eine beschriebene Rolle hält. — Christus in Initiale P: Brustbild en face mit Buchrolle. — Initiale S: an der Längenwindung des Initials sitzt Christus auf einem Thronsessel mit geöffnetem, beschriebenem Buche. Auf ihn zu geht von links ein Jude (Hut!) mit Schriftband: *(„Rabi scimus quia adeo venisti magister")* in der linken Hand. — Christus in Initiale A: Brustbild mit Schriftband: *„Ego sum pastor bonus"* etc. Initiale Q: Christus in dem Rund. Vor ihm zu Füfsen liegt, den Schwanz des Q bildend, ein Mönch mit ausgebreiteten Händen. Auf seiner Brust steht: *„Engilbertus pictor et scriptor"*. Diese Inschrift ist wieder ein Beweis dafür, das auch schon im früheren Mittelalter Schreiber und Maler nicht identisch waren, da es unser Engilbertus für nöthig fand, seine doppelte Thätigkeit besonders zu betonen. — Initiale Q mit der Ausgiefsung des hl. Geistes. Die Hand Gottes von oben; unten sitzen die Apostel, zum Theil prachtvolle Gestalten, besonders Petrus in der Mitte hat einen herrlichen römischen Rhetorenkopf. — Ferner finden sich noch zahlreiche schöne Initialen mit Pflanzen- und Thiermotiven, Drachen, ein Männchen machender Wolf, den leicht stilisirten Schwanz zwischen die Hinterfüfse geklemmt als Initiale J; ferner ein Löwe in ähnlicher Stellung mit stilisirter Zunge, ein Panther, der sich in den Hals beifst u. s. w. Der Codex ist, wie Keuffer sagt, „ein reich und sinnig geschmückter Vertreter des Weihnachtscyclus". Keuffer hat ebenfalls mit Recht die Verwandtschaft unserer Miniaturen mit den Medaillons im »liber aureus« von Prüm hervorgehoben. Nach Stil und Dekoration gehört unser Codex wohl einem Trierer Scriptorium an.

Nürnberg. Edmund Braun.

Bücherschau.

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blüthezeit französischer Plastik von Dr. Wilhelm Vöge. Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. Strafsburg 1894, Verlag von J. H. Ed. Heitz. (Preis 14 Mk.)

Die glänzendsten, aber noch wenig geklärten Abtheilungen der mittelalterlichen Kunstgeschichte hat der ebenso gründliche wie feinsinnige Forscher sich als besonderes Arbeitsfeld ausgesucht. Konnte schon sein Werk: »Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends« als eine sehr gediegene, inhaltreiche Studie bezeichnet werden (vergl. diese Zeitschrift Bd. V, Sp. 190), dann erscheint das vorliegende Buch als eine noch viel reifere Frucht. Es bewegt sich nur auf französischem Boden, beschäftigt sich nur mit erhabenen Schöpfungen französischen Geistes, die trotz ihrer Bedeutung und trotz der grofsen Anzahl französischer Archäologen eine intensive Beleuchtung noch nicht erfahren haben. Und diese Prüfung ist eine so eingehende und konsequente, eine so vielseitige und objektive, eine so anschauliche und überzeugende, dafs dem Ergebnisse das Zeugnifs ganz neuer mafsgebender Gesichtspunkte für den Ursprung und die Entwickelung der französischen Plastik des XI. und namentlich des XII. Jahrh. ausgestellt werden darf und mufs. Zuerst hatte sich mit ihr in seiner genialen, bestechenden Art Viollet-le-Duc beschäftigt; aber wie seine Anschauungen über die Genesis der gothischen Baukunst von seinen Landsleuten vielfach beanstandet wurden und werden, so gelingt es hier dem Fremdling auch in Bezug auf die Frage nach den Wurzeln der gothischen Statuarik des Meister zu berichtigen durch den Beweis, dafs dieselben in Chartres zu suchen sind, wo also nicht eine alte Periode schliefst, sondern eine neue beginnt. Dieses ganze Beweisverfahren aber ist ein durchaus genetisches; an den Figuren selber inspirirt sich der Verfasser und in ihre Beziehungen zu einander, vielmehr in ihre Entwickelung auseinander führt er den Leser ein auf demselben Wege, auf welchem es selbst allmählich seine Ueberzeugung gewonnen hat. Die romanische Plastik der Provence, nicht der Languedoc und der Bourgogne stellt sich als die Wiege der Schule von Chartres, der Königin des ganzen Bereiches heraus, die bald ihren Einfluss nach Norden geltend macht, wohin vereinzelt auch Toulouse und Moissac ihre Schüler entsandt hatten. St. Trophime in Arles, der Hauptstätte des antiken Kunstschaffens, liefert die Vorbilder. Deshalb ist auch unter dem reichen Abbildungsmaterial Arles ganz besonders vertreten und die vergleichenden Gesichtspunkte werden überall vom Verfasser hervorgehoben und historisch begründet. Chartres verarbeitet diese Elemente in wunderbarer, überaus frischer und selbstständiger Weise, sie in den unmittelbaren Dienst der Architektur stellend und dadurch die innige Verschmelzung des Schmuckes mit dem Bauwerk, also den eigentlichen monumentalen Stil schaffend. Wie dieser Stil seine Missionsreise nach Nord- und Mittelfrankreich unternimmt, entwickelt der Verfasser im zweiten Theile, welcher den Uebergangsstil in seiner ganzen Gröfse zeigt. Nach einzelnen Meistern weifs er bereits an den verschiedenen Kathedralen die Werke zu ordnen und wie er dem Einfluss des Hauptmeisters von Chartres nachgeht, so gelingt es ihm auch, den des zweiten Meisters zu verfolgen und daneben den „Meister der beiden Madonnen" und den „Meister von Corbeil" als zwei bedeutende selbstständige Künstler festzustellen und in ihren Werken zu verherrlichen.

Neben allen stilistischen Erwägungen und historischen Begründungen kommen auch die ikonographischen Analysen nicht zu kurz, die als die starke Seite des Verfassers längst bekannt sind. Und ein eigenes, sehr lehrreiches Kapitel ist der Technik gewidmet in ihrem Zusammenhange mit dem Stil, vielmehr noch in ihrem Einfluss auf denselben, ein weiteres dem Nachweis, dafs schon im XI. Jahrh. die Laienkünstler in den Vordergrund traten; daher auch an den Kathedralen, nicht an den Klöstern von dieser Zeit an die Kunst ihre höchsten Triumphe feiert. Zu diesen und manchen anderen Ergebnissen hat der Verfasser sich selber die Pfade gesucht, und gerne läfst man sich von ihm führen, weil seine Beweisführung so klar und durchsichtig, so elegant und vornehm ist. Und hierbei freut man sich der Jugend des Verfassers. Was ist von ihm nach diesem glänzenden Vorspiel nicht noch zu erwarten auf dem weiten Gebiete der Erforschung der Plastik, namentlich auch der deutschen, auf dem Bode erst die ersten Schritte gethan hat!

Schnütgen.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Band. 2. Heft: Die Skulpturen des Strafsburger Münsters. I. Theil. Die älteren Skulpturen bis 1789 von Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. — 3. Heft. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. — Strafsburg 1894, Verlag von J. H. Ed. Heitz.

Dem ersten (in dieser Zeitschrift Bd. VI, Sp. 315 besprochenen) Hefte sind die beiden vorliegenden schnell gefolgt, die sich beide nicht als abgeschlossene, sondern nur als partielle Arbeiten, daher mit Recht als „Studien" einführen.

Mit dem eigentlich erst durch Kraus eingehender behandelten ebenso mannigfaltigen wie umfassenden Skulpturenschmuck des Strafsburger Münsters beschäftigt sich das Werkchen von Meyer-Altona, dessen Werth vornehmlich in der Zusammenstellung des gesammten Bildwerkes bis 1789 besteht, dem das weitere bis in die Gegenwart sich besser sofort angeschlossen hätte, als dafs es ihm später mit der ikonographischen Prüfung folgen soll, die man ebenfalls am liebsten gleich jetzt an der Hand der durchaus korrekten, aber nicht recht übersichtlich geordneten Abbildungen vorgenommen haben würde. — Nur die Aufsenskulpturen des Münsters zählt der Verfasser auf, aber nicht blofs die erhaltenen, sondern auch die zerstörten, insoweit sie sich feststellen lassen. Den selbstständigen

Gebilden ist das I. Kapitel gewidmet, welches mit einer Uebersicht über alle nachgewiesenen Bildwerke schliefst, während das II. Kapitel die noch zahlreicheren ornamentalen Skulpturen, wie Reliefs, Kapitäle, Wasserspeier, Konsolen etc. aufführt, eine sehr mühsame und verdienstliche Zusammenstellung, deren Früchte erst in der Fortsetzung zur Reife kommen werden.

Was sich dem Herrn Dr. Kautzsch bei seinen mit besonderer Vorliebe gepflegten Studien der spätmittelalterlichen Bilderhandschriften an mehr allgemeinen Beobachtungen ergeben hat, theilt er in dem vorliegenden, recht anregend geschriebenen und durch seine Resultate recht belehrenden Büchlein mit, welches daher als eine Art von Vorstudie für die Beurtheilung der mittelalterlichen Buchmalerei erscheint, deren die Natur wenig berücksichtigende, weil mehr typische und konventionelle Art eine trotz ihrer Auffälligkeit bisher noch nicht genügend erklärte Eigenthümlichkeit ist. Worauf es den mittelalterlichen Handschriftenillustrationen ankam und inwieweit in der Frühzeit bei ihnen von „Realismus" die Rede sein kann, führt der Verfasser im I. Kapitel aus, um dann je ein eigenes Kapitel den Anfängen des physiognomischen Ausdruckes in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. ein weiteres den Fortschritten während der zweiten Hälfte desselben zu widmen. Den vollständigen Bruch mit dem bis dahin herrschenden System in der Handschriftenillustration des XV. Jahrh. behandelt ebenfalls an der Hand charakteristischer und hervorragender Exemplare das IV. Kapitel. Die Umstände, unter welchen die Bilderhandschriften im XV. Jahrh. entstanden, werden im V. Kapitel beleuchtet, welches namentlich die Werkstättenfrage erörtert, und damit ist der Uebergang gewonnen von dem geschriebenen zu dem gedruckten Buch, von der Federzeichnung zum Bilddruck, die sich noch eine Zeit lang nebeneinander behaupten, dann aber derart ineinander übergehen, dafs aus den Kreisen der ältereo Bilderverfertiger die Bilddrucker heranwachsen. Was im Anschlusse daran der Verfasser über den Holzschnitt und Kupferstich, ihre Verwendung als Einzelblätter und als Illustrationen ausführt, ist höchst lehrreich wie das ganze Büchlein mit seinen vielen ebenso unbefangenen als gründlichen Untersuchungen und neuen Beobachtungen. S.

Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Mit einem kunstgeschichtlichen und einem archivalischen Anhange von Al. Sparnberger. Bozen 1894, Verlag von A. Auer & Comp. (Preis Mk. 1,50).

Seine unfreiwillige (durch Kränklichkeit verursachte) Mufse benutzt der talentvolle und fleifsige Priester zu kunsthistorischen Studien, als deren schöne Frucht die vorliegende Baugeschichte der durch ihre Chor- und Thurmanlage so reizenden und interessanten Bozener Pfarrkirche erscheint. Aus einer romanischen Basilika hat sich durch wiederholte Um- und Anbauten der jetzige imposante Bau entwickelt, der vorwiegend dem XV. Jahrh. angehört. Was in dieser Beziehung die Stilkritik verräth, weifs der Verfasser durch manche mühsam zusammengebrachte archivalische Notizen zu stützen, zu erläutern, zu ergänzen, und was er über die frühere Einrichtung der Kollegiatkirche, über die Benefizien u. s. w. an derselben mitzutheilen vermag, hat auch einen allgemeinen kunstgeschichtlichen Werth, wie durch verschiedene im „Anhang" erscheinende Künstlernamen der Zusammenhang mit andern Bauhütten nachgewiesen oder angedeutet wird. Möge es dem emsigen Forscher vergönnt sein, den zahlreichen Kunstdenkmälern seiner herrlichen Umgebung durch weitere archivalische Entdeckungen zu Hülfe zu kommen! G.

Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen beim Thermalkurort Baden (Schweiz). Von Dr. Hans Lehmann. Mit 10 Tafeln nach photographischen Aufnahmen von D. O. Lindt, sowie Originalinitialen und Vignetten von Eugen Steimer. Aarau 1894, Druck von Emil Wirs.

Hochberühmt sind die dem Anfange des XVII. Jahrh. angehörigen reichgeschnitzten Chorstühle dieser Abteikirche und die Glasgemälde ihres Kreuzgangs, welche, ungefähr 200 an der Zahl, in einigen Exemplaren bis in die frühgothische Periode zurückreichen, zumeist aber der Früh- oder Spätrenaissance angehören, als hervorragende Erzeugnisse dieses in der Schweiz zu so hoher Blüthe gelangten Kunstzweiges. Bevor der Verfasser diese Kostbarkeiten im Einzelnen prüft, widmet er dem Cisterzienserorden im Allgemeinen, sodann der Geschichte der Abtei Wettingen, welche im Jahre 1841 dem aargauischen Klostersturm zum Opfer fiel und jetzt als Lehrerseminar dient, einige Blätter. Beim „Gang durch das Kloster" werden die Glasgemälde in vier chronologisch geordnete Gruppen nach einheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellt und einzeln beschrieben, um, nach einer Erklärung der Kirche und ihrer Denkmäler, in der Uebersichtstabelle gemäfs der Reihenfolge ihrer gegenwärtigen Anstellung, noch einmal aufgezählt zu werden. Bei allen diesen Beschreibungen bewährt sich der „Führer" als mit der Sache, die er behandelt, derart vertraut und verwachsen, dafs dem grofsen Werke über denselben Gegenstand, das er ankündigt, mit Spannung und Freude entgegengesehen werden darf. O.

Kunstbeiträge aus Steiermark. Blätter für Bau- und Kunstgewerbe. Herausgegeben von Karl Lacher. Frankfurt am Main 1893, Verlag von Heinrich Keller.

Von dieser Quartalschrift, deren I. Heft in dieser Zeitschrift (Bd. VI Sp. 255) besprochen wurde, liegt der I. Jahrgang vollendet vor. Er bringt auf 32 Tafeln Abbildungen von zumeist alten, aber auch von einigen neuen Gegenständen, die den verschiedensten kunstgewerblichen Gebieten angehören, der Sgraffito- and Stuckverzierung, der Stein-, Holz-, Fayence-Plastik, dem Bronzeguís und der Eisenschmiederei, der Stickerei und der Webetechnik. Da dieselben fast ausschliefslich steiermärkischen Ursprunges sind, so ist der Eindruck der vorzüglich ausgestatteten Hefte ein durchaus einheitlicher, und die dekorativen Vorzüge, die manchen Vorbildern in besonderem Maafse eigen sind, erhöhen noch deren Werth und verleihen ihnen weit über die Grenzen des Landes, dem sie entnommen sind, eine mustergültige Bedeutung. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum. Mit 4 Abbildungen u. Lichtdruck (Tafel XI). Von C. W. HASE 321

Die Goldschmiedfamilie der Arphe. II. Mit 4 Abbildungen. Von C. JUSTI 333

Trierer Bilderhandschrift vom Anfang des XII. Jahrh. mit Künstlerinschrift. Von E. BRAUN 345

II. BÜCHERSCHAU: Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blüthezeit französischer Plastik. Von Schnütgen 349

Meyer-Altona und Kautzsch, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Heft 2 und 3. Von S. 350

Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Von G. 351

Lehmann, Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen. Von O. 352

Lacher, Kunstbeiträge aus Steiermark. I. Jahrgang. Von H. 352

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Februar 1895.

title page

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1894.

Digitized by Google

title page

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VII. JAHRG. HEFT 12.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1894.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BORSELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

JAHRES-BERICHT

über

den Stand und die Wirksamkeit

des

christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln

für das Jahr 1894.

Die Hoffnung, dafs der längst beabsichtigte Verkauf des Vereinshauses im Laufe des Jahres endlich erfolgen könne, hat sich leider nicht verwirklicht. Das früher so viel umworbene Gebäude bezw. Grundstück hat wegen der grofsen Geschäftsstockung, die in Köln so manches hervorragende Geschäftslokal bereits Jahre lang leer gelassen hat, zu dem Preise, unter welchen die Veräufserung nicht wohl verantwortet werden kann, noch keinen Käufer gefunden. Vielleicht führen die Unterhandlungen, die neuerdings angeknüpft worden sind, zum Ziele, damit endlich die unmittelbare Verfolgung der kirchlichen Kunstzwecke in Angriff genommen werden kann, deren Verwirklichung ein anderes Lokal voraussetzt.

Der Besuch des erzbischöflichen Diözesanmuseums war ein aufsergewöhnlich lebhafter und bei Gelegenheit der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, für welche das Vereinshaus als Anmeldelokal dem Komitee die wichtigsten Dienste leistete, vereinigte das Museum Hunderte von Theilnehmern vor seinen Schätzen.

Die Sammlungen des Museums haben wiederum mehrfachen Zuwachs erfahren. Die von Tony Avenarius ausgeführten, reich ausgestatteten und kunstgerecht eingerahmten Adressen, welche dem Hochwürdigsten Herrn Weihbischof Dr. Johannes Baudri im Jahre 1875 zum 25jährigen Bischofsjubiläum von den Bürgern der Stadt Köln und im Jahre 1877 zum 50jährigen Priesterjubiläum von den Geistlichen der Erzdiözese verehrt wurden, sind dem Museum von Fräulein Clara Wirtzfeld als Geschenk überwiesen worden. — Durch Herrn Justizrath Jörissen in Aachen erhielt das Museum aus dem Nachlasse von Fräulein Daniels in Aachen auf Grund letztwilliger Bestimmung ein konisches Trinkglas von 13 *cm* Höhe und 10 *cm* oberem Durchmesser, in dessen dicke Wandung die Figur des Propheten Daniel eingeschliffen ist, der bärtig und in einen weiten Mantel gehüllt zwischen zwei Bäumen dargestellt ist, die ihn von dem wuchtig behandelten stehenden Löwen trennen. Die am oberen Rande eingeschliffene Majuskelinschrift lautet: GROS GEWALDT GOT. DANIELS. NICHT. VERGASZ. Für diese wie für alle anderen kleineren Zuwendungen sei den verehrten Stiftern auch an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen!

Rechnungs-Abschlufs vom 31. Dezember 1894.

Die Einnahmen des christlichen Kunstvereins,

incl. Saldo pro 1893 betrugen . . .	M. 5710,83
incl. Mk. 2000 am erzbischöfl. Diözesanmuseum	
Die Baarausgaben betrugen	„ 2135,65
Saldo . . .	M. 3575,18

Die Einnahmen des erzbischöfl. Diözesanmuseums,

incl. Saldo pro 1893 betrugen . . .	M. 9963,71
Die Baarausgaben betrugen	„ 2624,75
Saldo . . .	M. 7338,96

Digitized by Google

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen

im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck.

Als kostbares Vermächtnifs aus dem Kunstnachlafs des unvergefslichen Stadtpfarrers Münzenberger hat das erzbischöfliche Diözesan-Museum in Köln vor Jahresfrist das hier abgebildete Triptychon erhalten. Dasselbe besteht in einem Tannenholzschreinchen, welches 0,78 *m* hoch, 0,61 *m* (mit aufgeschlagenen Flügelthürchen 1,17 $^1/_2$ *m*) breit, 0,16 *m* tief und ganz polychromirt ist. Die wohlerhaltenen Aufsenseiten der Flügel zeigen auf röthlichem Grund einen grofsen vortrefflich gezeichneten, fein abschattirten gelblichen Rankenzug, der dem Raum geschickt angepafst ist, unter Aussparung der Stellen für die kurzen durchbrochenen und vergoldeten Eisenbeschläge. — Die weniger gut erhaltenen und, weil sehr dünn bemalt, auf der Photographie die Holzmaserung in den Vordergrund drängenden Innenseiten sind mit einem spätgothischen Stoffmuster verziert: bräunliche Ranken mit goldgefafsten schwarzen Granatblümchen, die sich von dem gelbschraffirten rothen Grunde vornehm abheben. — Sockel und Bekrönung des Kästchens sind roth, blau und grün gestrichen und der aus Thon ganz flach gebildete, fein stilisirte Rankenstab ist vergoldet und braun lasirt. In derselben Weise ist der Rundbogenfries behandelt, der das Grüppchen baldachinartig überfängt, für dasselbe ein das Auge in hohem Maafse befriedigender Abschlufs. Den Hintergrund bildet ein als aufgehängter Teppich gedachtes, überaus delikates, golddurchschossenes Stoffmuster, welches sehr reich und doch sehr ruhig wirkt, durch die in den Kreidegrund eingravirten Linien eine gewisse Textur und dadurch mehr Fülle und Wärme erhält. Auf diesem anmuthigen Grunde, der dem Raum eine feierliche und doch behagliche Stimmung verleiht, kommen die bemalten Thonfigürchen in vollendeter Lieblichkeit zur Geltung. Aus hellrothem Thon hat des Künstlers Hand sie modellirt, und diesem unmittelbaren Schaffen mag der bezaubernde Wurf und Flufs, die unvergleichliche Leichtigkeit und Anmuth dieser herrlichen Figürchen vornehmlich zuzuschreiben sein, die gebrannt und mit Kreide überzogen noch den Reiz fast emailartiger Bemalung erhielten. Ein feines Golddessin belebt das röthliche Kleid der Gottesmutter, ein Goldsaum ihren weifsen blaugefütterten Mantel, und mit der weifsen Albe des Engels kontrastirt vorzüglich das braunrothe, schwarz dessinirte Pluviale. Auch das Brustbild von Gott Vater, der mit seinem vergoldeten Mantel aus blauer Wolke herausragend, den hl. Geist sendet, sowie die Kissen, die frei auf der polychromirten Holzbank liegen, sind direkt aus Thon gebildet, ebenso das Erkerschränkchen, dessen edel stilisirtes und scharf geschnittenes Maafswerk der Vertrautheit des Künstlers auch mit den Architekturformen das glänzendste Zeugnifs ausstellt. Das aufgeschlagene Buch auf dem Pulte, Gläschen, Döschen, Wachsstöckchen in dessen Aufsatz erhöhen noch den Reiz der Innenausstattung. So vereinigt sich Alles zu einem herrlichen Kunstwerk, welches an Zartheit der Empfindung, Feinheit der Ausführung, Erbaulichkeit der Wirkung nicht leicht übertroffen werden dürfte, ein wahres Muster religiöser Plastik, welches unseren christlichen Künstlern zum Studium nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Hier vollkommene Einfachheit und ungeschminkte Naivität, hier pure Kindlichkeit und lautere Andacht, hier nicht die Spur von gesuchter Pose bezw. akademischem Zwang, und dennoch und gerade defswegen hohe, vollendete Kunst. — Gesichtsausdruck, Faltenwurf, Bewegung, weisen das vorliegende Grüppchen der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. und der kölnischen Schule zu. In dem Kopfe der Gottesmutter wie in der Gewandbehandlung klingt noch die Eigenart Stephan Lochner's nach und in dem Typus des Engels vermeinen wir schon Anklänge an den „Meister des Marienlebens" zu gewahren.

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen
im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Digitized by Google

NAMENS-VERZEICHNISS

der

Mitglieder des christlichen Kunstvereins

für die Erzdiözese Köln.

Vorstand: SCHNÜTGEN, Vorsitzender. KELS, Schriftführer. RODY, Schatzmeister. BLANKE. DITGES. DUMONT. GÖBBELS. HAX. HEIMANN. HERMELING. HOPMANN. HORSCH. KLINKENBERG. KRINGS. LANDWEHR. LEMPERTZ. VON LINDE. SCHEBEN. SCHMITZ.

In Köln:

1. Albermann, Wilhelm, Bildhauer.
2. Albes, August, Baumeister.
3. Aldendorff, Matthias, Kauffmann.
4. Arrenbrecht, Wilhelm, Rendant.
5. Dr. Bachem, Julius, Rechtsanwalt.
6. Bardenhewer, Anton, Zeichner.
7. Batzem, Wilhelm, Maler.
8. Benger, Michael, Domvikar.
9. Berger, Joseph, Rentner.
10. Beus, Joseph, Kaufmann.
11. Blanke, Wilhelm, Diözesan-Baurath.
12. Bohres, August, Glasmaler.
13. Bornewasser, Franz, Kaplan.
14. Bosch, Eduard, Kaufmann.
15. Braubach, August, Rentner.
16. Dr. Braun, Wilhelm, Domkapitular.
17. Breuer, Jakob, Küster.
18. Bruckmann, Johann, Oberpfarrer.
19. Cañts, Peter, Kaufmann.
20. Camphausen, Theodor, Domkapitular.
21. Cohen, Karl, Domvikar und Kapellmeister.
22. v. Cöllen, Theodor, Justizrath.
23. Custodis, Karl, Justizrath.
24. Dickmann, Johann, Maler.
25. Ditges, Anton, Pfarrer.
26. Doll, Christian, Kaufmann.
27. Drouvé, Peter, Baumeister.
28. Dr. Dubelmann, Peter, Domkapitular.
29. Düster, Johann B., Paramentenfabrikant.
30. Duffhaus, C. W., Kaufmann.
31. Dr. Dumont, Karl, Domkapitular.
32. Ecofi, Johann B., Kaufmann.
33. Ehl, Ernst, Frau.
34. Espey, August, Kaufmann.
35. Esser, Wilhelm, Pfarrer.
36. Etzbach, Wilhelm, Kaufmann.
37. Dr. Eulencamp, P., Arzt.
38. Fabricius, Peter, Rendant.
39. Farina, Karl, Kaufmann.
40. Farina, J. M., Frau.
41. Fink, Joseph, Bildhauer.
42. Dr. Fischer, Anton, Weihbischof.
43. Forst, Karl, Direktor.
44. Forst, Wilhelm, Regierungsbaumeister.
45. Fridt, Heinrich, Kaufmann.
46. Fuchs, Peter, Professor.
47. Grubenbecher, Leonhard, Pfarrer.
48. Guilleaume, K., Frau Kommerzienrath.
49. Haaz, Peter, Kaplan.
50. v. Hagens, Franz, Appell.-Gerichtsrath a. D.
51. Hax, Franz, Kaufmann.
52. Heberle, J. M., Buchhändler.
53. Heimann, Albert, Direktor.
54. Heimann, Friedrich, Stadtbaurath.
55. Heimann, J. M., Kaufmann.
56. Heinrigz, Frau, Kunsthandlung.
57. Helmken, Fz. Th., Buchhändler.
58. Hermeling, Gabriel, Hofgoldschmied.
59. Höveler, Peter, Kaplan.
60. Dr. Hopmann, Karl, Sanitätsrath.
61. Husmann, Aloys, Kaufmann.
62. Hüttmann, Johann, Domvikar.
63. Jansen, Wilhelm, Bildhauer.
64. Johnen, Albert, Kaufmann.
65. Jungbluth, Hermann Joseph, Kaufmann.
66. Juris, Michael, Pfarrer.
67. Iven, Alexander, Bildhauer.
68. Kaaf, Dekorationsmaler.
69. Kappes, Sigismund, Pfarrer.
70. Kels, Peter, Kaplan.
71. Klefisch, Joseph, Hofgoldschmied.
72. Kleinenbroich, A., Frau.
73. Kleinertz, Alexius, Maler.
74. Dr. Klinkenberg, Johann, Gymnazialoberlehrer.
75. Koenig, J. F. A., Dekorateur.
76. Kopp, Wilhelm, Rentner.
77. Kreiten, Aloiz, Goldschmied.
78. Dr. Kreutzwald, Karl, Domkapitular u. Generalvikar.
79. Krings, Heinrich, Regierungsbaumeister.
80. Kuhl, Matthias, Kaufmann.
81. Küppers-Loosen, Rentner.
82. Lachnit, Wilhelm, Kaufmann.
83. Landwehr, Peter, Rechtsanwalt.
84. Lemmens, Joseph, Kaplan.
85. Lempertz, Heinrich, sen., Rentner.
86. Lempertz, Heinrich, jun., Buchhändler.
87. Lentzen, Joseph, Oberpfarrer.
88. Leven, Teppichfabrikant.
89. Linden, Theophil, Pfarrer.
90. Dr. Ludwigs, Heinrich, Seminarpräses.
91. Martens, Fräulein, Tapisseriehandlung.
92. Meinertz, Gustav, Notar.

Digitized by Google

93. Melchers, Leonhard, Rektor.
94. Meller, Rudolph, Kaufmann.
95. Mengelberg, Edmund, Bildhauer.
96. Meuser, Wilhelm, Stadtrath.
97. Moest, Richard, Bildhauer.
98. Mohr, Norbert, Bäckermeister.
99. Mostert, Friedrich, Rentner.
100. Müller, Andreas, Sakristanpriester.
101. Nagelschmidt, Heinrich, Baumeister.
102. Nelles, Matthias, Kaufmann.
103. Niedenhoven, F. W., Rentner.
104. Ostlender, Hubert, Pfarrer.
105. Dr. Peiffer, Johann, Pfarrer.
106. Pfeill, Gabriel, Rentner.
107. Dr. Pingsmann, Ludger, Subregens.
108. Plasmann, Johann B., Kaufmann.
109. Proenen, Johann, Kaufmann.
110. Rangen, Johann, Pfarrer.
111. Dr. Reichensperger, Aug., Appell.-Gerichtsrath a. D.
112. Renard, Heinrich, Baumeister.
113. Reuter, Glasmaler.
114. Rennen, Johann Jakob, Bürgermeister a. D.
115. Rheindorff, Heinrich Lithogr. Institut.
116. Richter, Ferdinand, Drechsler.
117. Rody, Franz, Kaufmann.
118. Schaeffer, Sebastian, Domkapitular.
119. Schaeben, Otto, Kaufmann.
120. Scheben, Wilhelm, Rentner.
121. Schenk, Eduard, Justizrath.
122. Schmitz, Anselm, Hofphotograph.
123. Dr. Schmitz, Hermann Joseph, Weihbischof.
124. Schmitz, Joseph, Kuratpriester.
125. Schmitz, Philipp, Kaufmann.
126. Schmitz-Valckenberg, Jakob, Weinhändler.
127. Schmolz, Paul, Glasmaler.
128. Schneiders, Christian, Glasmaler.
129. Schnütgen, Alexander, Domkapitular.
130. Scholl, Johann Joseph, Rentner.
131. Schorlemer-Overhage, Freiherr von.
132. Schultz, Franz Direktor.
133. Siegen, Frau, geb. Bausch.
134. Sinn, Andreas, Kaufmann.
135. Stang, Joseph, Steinmetzmeister.
136. Steinmeyer, Nikolaus, Kaufmann.
137. Dr. Stiefelhagen, Ferdinand, Domkapitular.
138. Theissing, Heinrich, Buchhändler.
139. Thomas, Adolph, Dechant und Ehrendomherr.
140. Dr. Thomé, Arthur, Arzt.
141. Thur, Werner, Kaufmann.
142. Tonger, Peter Joseph, Kaufmann.
143. Lic. Velten, Gottfried, Domkapitular.
144. Wach, Joseph, Prokurist.
145. Witteler, Franz, Domvikar.
146. Witteler, Julius, Lehrer.
147. Wolff, Wilhelm, Domvikar.
148. Wüsten, Franz, Goldschmied.

Auswärtige Mitglieder.

Dekanat Aachen.

149. Berg, Peter, Pfarrer. Aachen.
150. Bohn, Hubert, Rektor. „
151. Göbbels, Matthias, Kanonikus. „
152. Jörrissen, Justizrath. „
153. Dr. Kaufmann, Franz, Religionslehrer. „
154. Dr. Lingens, Rechtsanwalt a. D. „
155. Peters, Baumeister. „
156. Schein, Wilhelm, Pfarrer. „
157. Schölgens, Wilhelm, Vikar. „
158. Schnütgen, Max, Oberlehrer. „
159. Schreyer, J., Goldschmied. „
160. Sous, Franz, Maler. „
161. Vasters, Reinhold, Goldschmied. „
162. Dr. Weinand, Prälat. „
163. Wolff, Wilhelm, Pfarrer. „

Dekanat Aldenhoven.

164. Hackenberg, Wilhelm, Pfarrer. Coslar.
165. Redner, Leo, Zeichner. Linnich.

Dekanat Bergheim.

166. Breuer, Joseph, Pfarrer. Huchelhoven.
167. Frischen, Julius, Pfarrer. Bedburg.
168. Gisbertz, Joseph, Pfarrer. Angelsdorf.
169. Pannes, Heinrich, Pfarrer. Glesch.

Dekanat Blankenheim.

170. Aschenbroich, Johann, Oberpfarrer. Blankenheim.
171. Dr. Kleinermanns, Joseph, Pfarrer. Hallschlag.

Dekanat Bonn.

172. Altengarten, August, Pfarrer. Friesdorf.
173. Dr. Düsterwald, Franz, Kooviktsdirektor. Bonn.
174. Kaufmann, Oberbürgermeister a. D. „
175. Kerzmann, Franz, Pfarrer. Muffendorf.
176. Ludwigs, Ferdinand, Pfarrer. Bonn.
177. Martini, Johann, Pfarrer. Endenich.
178. Mennicken, Augustin, Rektor. Bonn.
179. Neu, Karl, Dechant. „
180. Dr. Neuheuser, Professor. „
181. Pesch, Gerhard, Pfarrer. Oberbachem.
182. Roderburg, Franz, Pfarrer. Berkum.
183. Schmitz, Lambrecht, Kaufmann. Bonn.
184. Dr. Schrörs, Heinrich, Professor. „
185. Dr. Winter, Hermann, Pfarrer. Godesberg.

Dekanat Brühl.

186. Bertram, Richard, Pfarrer. Brühl.
187. Tils, Peter, Pfarrer. Gleuel.

Dekanat Burtscheid

188. Jungbluth, Joseph, Rektor. Berensberg.
189. Loerper, Joseph, Pfarrer. Haaren.
190. Straub, Wilhelm, Dechant. Burtscheid.

Dekanat Crefeld.

191. Enger, Friedrich, Pfarrer. Linn.
192. Gotzes, Theodor, Paramentenfabrikant. Crefeld.
193. Grofs, Jakob, Pfarrer. Osterrath.
194. Dr. Hasenäcker, Johann B., Pfarrer. Crefeld.

195. Hülstett, Heinrich, Pfarrer. Uerdingen.
196. Kocks, Joseph, Pfarrer. Lank.
197. Kreuder, Hubert, Pfarrer. Traar.
198. Lauffs, Heinrich, Pfarrer. Hohenbudberg.
199. Lefranc, Johann, Dechant. Crefeld.
200. Müller, Josepb, Pfarrer. Bockum.
201. Pauly, Joseph, Pfarrer. Crefeld.
202. Schmidt, Gustav, Pfarrer. Willich.
203. Dr. Thywissen, Kaspar, Rektor. Crefeld.

Dekanat Derichsweiler.

204. Breyen, Theodor, Dechant. Pier.
205. Dubois, Ludwig, Pfarrer. Hastenrath.
206. Herle, Heinrich, Pfarrer. Wenau.
207. Königs, Matthias Pfarrer. Frens.

Dekanat Düren.

208. Eschweiler, Joseph, Pfarrer. Gürzenich.
209. Lohmann, Joseph, Pfarrer. Düren.
210. Struff, Richard, Pfarrer. Niedersier.

Dekanat Düsseldorf.

211. Bechem, Heinrich, Pfarrer. Düsseldorf-Bilk.
212. Cremer, Heinrich, Pfarrer. Düsseldorf.
213. Esser, Heinrich, Pfarrer. „
214. Klusemann, Johann, Pfarrer. Himmelgeist.
215. Lausberg, Peter, Pfarrer. Düsseldorf.
216. Schwann, L., Buchhandlung „

Dekanat Elberfeld.

217. Draf, Heinrich, Pfarrer. Wermelskirchen.
218. Jüngling, August, Pfarrer. Düssel.
219. Klein, Edmund, Pfarrer, Radevormwald.
220. Meisloch, Pet., Dechant u. Ehrendomherr. Barmen.
221. Schneider, Theodor, Pfarrer. Elberfeld.
222. Strauven, Amtsgerichtsrath. Remscheid.
223. Dr. Steinberg, Peter, Rektor. Vohwinkel.

Dekanat Erkelenz.

224. Arens, Heinrich, Dechant. Gevenich.
225. Banritser, Ludwig, Pfarrer. Hückelhoven.
226. Braun, Joseph, Pfarrer. Wegberg.
227. Buschhausen, Wilhelm, Pfarrer. Golkrath.
228. Dahmen, Joseph, Pfarrer. Granterath.
229. Delanuit, Matthias, Pfarrvikar. Beeck.
230. Hansen, Heinrich, Pfarrer. Glimbach.
231. Müller, Peter, Pfarrer. Lövenich.
232. Noë, Joseph, Pfarrverwalter. Erkelenz.
233. Unkelbach, Karl, Pfarrer. Immerath.
234. Wardtmann, August, Pfarrer. Beeck.

Dekanat Erpel

235. Stolten, Heinrich, Pfarrer. Unkel.
236. Vogel, Wilhelm, Pfarrer. Asbach.

Dekanat Eschweiler.

237. Brand, Johann, Pfarrer. Eschweiler.
238. Johnen, Jos., Dechant u. Ehrendomherr Röhe.
239. Perpeet, Heinrich Pfarrer. Broich.
240. Ritzefeld, Roland, Pfarrer. Stolberg.
241. Straaten, Peter, Pfarrer. Gressenich.
242. Westenberg, Heinrich, Pfarrer. Weiden.

Dekanat Essen.

243. Dr. Beising, Peter, Pfarrer. Essen.
244. Berndorff, August, Pfarrer. Caternberg.
245. Dörner, Robert, Rektor. Essen.
246. Gisberts, Lambert, Dechant. Werden.
247. Hicken, Wilhelm, Pfarrer. Stoppenberg.
248. Dr. Jacobs, Peter, Pfarrer. „
249. Ostlender, Johann, Vikar. Steele.
250. Prill, Joseph, Religionslehrer. Essen.
251. Wiese, Matthias, Kaufmann. Werden.

Dekanat Euskirchen.

252. Braun, Jakob, Pfarrer. Antweiler.
253. Sandkuhl, Heinrich, Pfarrer. Euskirchen.

Dekanat Eupen.

254. Beys, Heinrich, Oberpfarrer. Eupen.
255. Hax, Gustav, Pfarrer. „
256. Jülich, Leonhard, Pfarrer. Kettenis.

Dekanat Geilenkirchen

257. Horn, Peter, Pfarrer. Frelenberg.
258. Hoster, Augustin, Pfarrer. Uebach.
259. Thönessen, Notar. Randerath.

Dekanat Gemünd.

260. Bogen, Anton, Dechant. Dreiborn.
261. Goerdten, Franz, Oberpfarrer. Schleiden.

Dekanat M.-Gladbach.

262. Joebges, Theodor, Pfarrer. Hehn.
263. Krichel, Laurenz, Oberpfarrer. Gladbach.
264. Matthey, Rudolpb, Pfarrer. Neersen.
265. Mengelbier, Hubert, Pfarrer. Liedberg.
266. Mertens, Peter, Pfarrer. Hardt.
267. Nöthen, Maximin, Pfarrer. Kleinenbroich.
268. Stroux, Ludwig, Oberpfarrer. Viersen.
269. Thill, Sebastian, Pfarrer. Neuwerk.
270. Wiedemann, Ludwig, Dechant. Odenkirchen.

Dekanat Grevenbroich.

271. Dorn, Paul, Pfarrer. Wanlo.
272. Giersberg, Hubert, Dechant. Bedburdyck.
273. Horsch, Wilhelm, Oberpfarrer. Elsen.
274. Schippers, August, Pfarrer. Otzenrath.

Dekanat Heinsberg.

275. Meyers, Johann, Pfarrer. Waldenrath.
276. Dr. Schneider, Augustin, Pfarrer. Heinsberg.

Dekanat Herael.

277. Jörissen, Joseph, Pfarrer. Alfter.
278. Köllen, Gottfried, Pfarrer. Merten.

Dekanat Jülich

279. Isseler, Joseph, Pfarrer. Mersch.
280. Krüll, Joseph, Pfarrer. Müntz.
281. Zilles, Peter, Pfarrer. Tetz.

Dekanat Kerpen.

282. Castenholz, Nikolaus, Pfarrer. Buir.
283. Esser, Joseph, Pfarrer. Bottenbroich.
284. Lambertz, Joseph, Pfarrer. Heppendorf.

Digitized by Google

Dekanat Königswinter.

285. Daniels, Theodor, Pfarrer. Honnef.
286. Frank, Johann, Pfarrer. Oberkassel.
287. Rey, Anton, Pfarrer. Königswinter.
288. Samans, Theodor, Dechant. Küdinghoven.
289. Scheltenbach, Jakob, Pfarrer. Oberdollendorf.
290. Simar, Gottfried, Pfarrer. Niederdollendorf.
291. Vinken, Joseph, Pfarrer. Schwarz-Rheindorf.

Dekanat Lechenich.

292. von der Burg, Joseph, Dechant. Gymnich.
293. Dr. van Endert, Karl, Pfarrer. Zülpich.
294. Nobis, Laurenz, Pfarrer. Bliesheim.

Dekanat Lövenich.

295. Kalff, Karl, Pfarrer. Worringen.
296. Pauli, Karl, Rentner. Königsdorf.
297. Peiner, Arnold, Pfarrer. Brauweiler.
298. Ropertz, Peter, Pfarrer. Köln-Ehrenfeld.
299. Vollrath, Joseph, Pfarrer. Königsdorf.
300. Vraetz, Anton, Pfarrer. Bocklemünd.
301. Weishaupt, Hubert, Dechant. Widdersdorf.
302. Zilkens, Franz, Bankdirektor. Köln-Ehrenfeld.

Dekanat Malmedy.

303. Lentzen, Matthias, Pfarrer. Malmedy.
304. Vierschilling, Karl, Pfarrer. Rocherath.

Dekanat Montjoie.

305. Freihen, Franz, Pfarrer. Röttgen.
306. Goller, Joseph, Dechant. Simmerath.

Dekanat Mülheim a. Rh.

307. Caumanns, Johann, Dechant. Mülheim.
308. Fufsbahn, Ludwig, Pfarrer. B.-Gladbach.
309. Kellner, Heinrich, Fabrikbesitzer. Deutz.
310. Koch, Adam, Vikar. B.-Gladbach.
311. Linde, Freiherr von. Rösrath.
312. Nesselrode, Gräfin Maria von. Deutz.
313. Schüller, Joseph, Pfarrer. ,,
314. Tenhoff, August, Kaufmann. Mülheim.

Dekanat Münstereifel.

315. Eich, Albert, Dechant. Flamersheim.
316. Mengden, Heinrich, Oberpfarrer. Münstereifel.

Dekanat Neuss.

317. Broix, Joseph, Kaufmann. Neuss.
318. Busch, Julius, Reg.-Baumeister. ,,
319. Frentzen, Heinrich, Kaplan. ,,
320. Frings, Heinrich, Kaufmann. ,,
321. Heimbach, T., Dechant u. Ehrendomherr. Dormagen.
322. Heinemann, Johann. Neuss.
323. Hermkes, Gustav, Pfarrer. Glehn.
324. Hüsen, Rudolph, Pfarrer. Grimlinghausen.
325. Josten, Balthasar, Kaufmann. Neuss.
326. Josten, Franz. ,,
327. Josten, Hermann, Kaufmann. ,,
328. Junker, Jakob, Oberpfarrer. ,,
329. Kallen, P. W. ,,
330. Dr. Kehren, Ludwig. ,,
331. Krings, Stadtbaumeister. ,,
332. Peters, Joseph, Pfarrer. Grefrath.
333. Savels, Gottfried, Pfarrer. Heerdt.
334. Dr. Schruff, Kreisphysikus, Sanitätsrath. Neuss.
335. Thywissen, Wilh. ,,
336. Weidenfeld, Franz, Rittergutsbesitzer. Grefrath.
337. Wehrhan, Peter. Neuss.

Dekanat Nideggen.

338. Ernst, Wilhelm, Pfarrer. Nideggen.
339. Sauvage, Wilhelm, Pfarrer. Kelz.

Dekanat Ratingen.

340. Dauzenberg, Alois, Pfarrer. Kaiserswerth.
341. Fischbach, Paul, Pfarrer. Calcum.
342. Frank, Franz, Dechant. Wittlaer.
343. Heggen, Heinrich, Pfarrer. Erkrath.
344. Neumann, Hermann Joseph, Pfarrer. Mintard.

Dekanat Rheinbach.

345. Hermkes, Karl, Oberpfarrer. Meckenheim.
346. Isenkrahe, Andreas, Dechant. Ipplendorf.
347. Knauff, Jakob, Pfarrer. Fritadorf.

Dekanat Siegburg.

348. Grommes, Heinrich, Pfarrer. Bödingen.
349. Franken, Martin, Pfarrer. Seligenthal.
350. Koch, Hermann Joseph, Pfarrer. Siegburg.
351. Stickelbrucks, Karl, Pfarrer. Happerschoss.
352. Richter, Franz, Rektor. Uckendorf.
353. Vosen, Martin, Pfarrer. Hennef.

Dekanat Solingen.

354. Jägers, Heinrich, Dechant. Solingen.
355. Unkel, Theodor, Pfarrer. Burrig.

Dekanat Steinfeld.

356. Britz, Matthias, Pfarrer. Hollerath.
357. Ditz, Heinrich, Dechant. Nettersheim.
358. Ochs, Heinrich, Pfarrer. Steinfeld

Dekanat Uckerath.

359. Blum, Peter, Pfarrer. Schönenberg.
360. Creteur, Jakob, Pfarrer. Neunkirchen.
361. Heller, Franz, Pfarrer. Denklingen.

Dekanat St. Vith.

362. Cremer, Peter, Rektor. Niederemmels.
363. Hoffstadt, Wilhelm, Pfarrer. Lommersweiler.

Dekanat Wassenberg.

364. Ermter, Franz, Pfarrer. Birgelen.
365. Klein, Wilhelm, Dechant. Wildenrath.

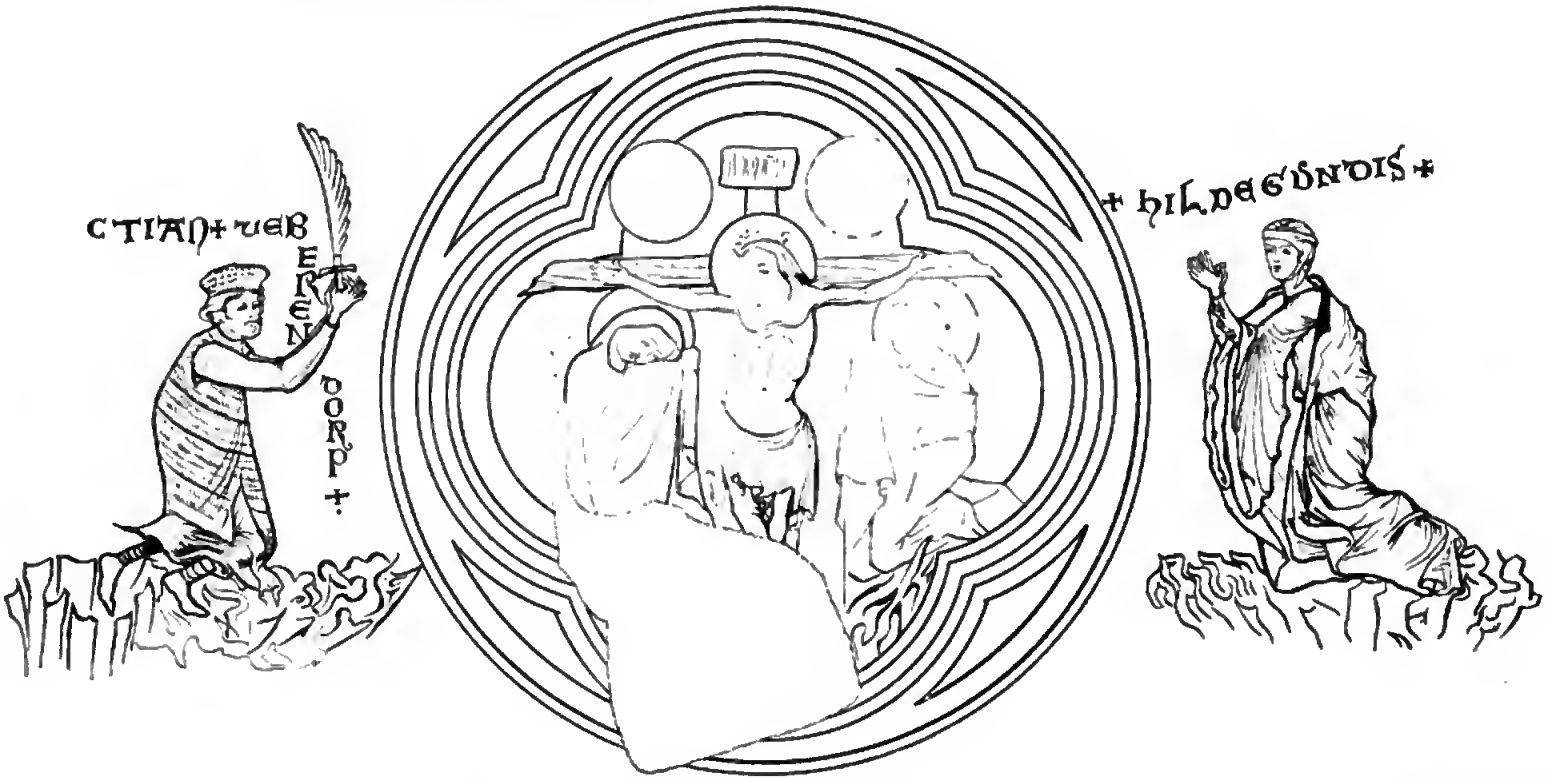
Dekanat Wipperfürth.

366. Mohr, Rudolph, Rektor. Biesfeld.
367. Savelsberg, Joseph, Pfarrer. Lindlar.
368. Schweinem, Heinrich, Pfarrer. Linde.

Mitglieder auaserhalb der Eradiöcese.

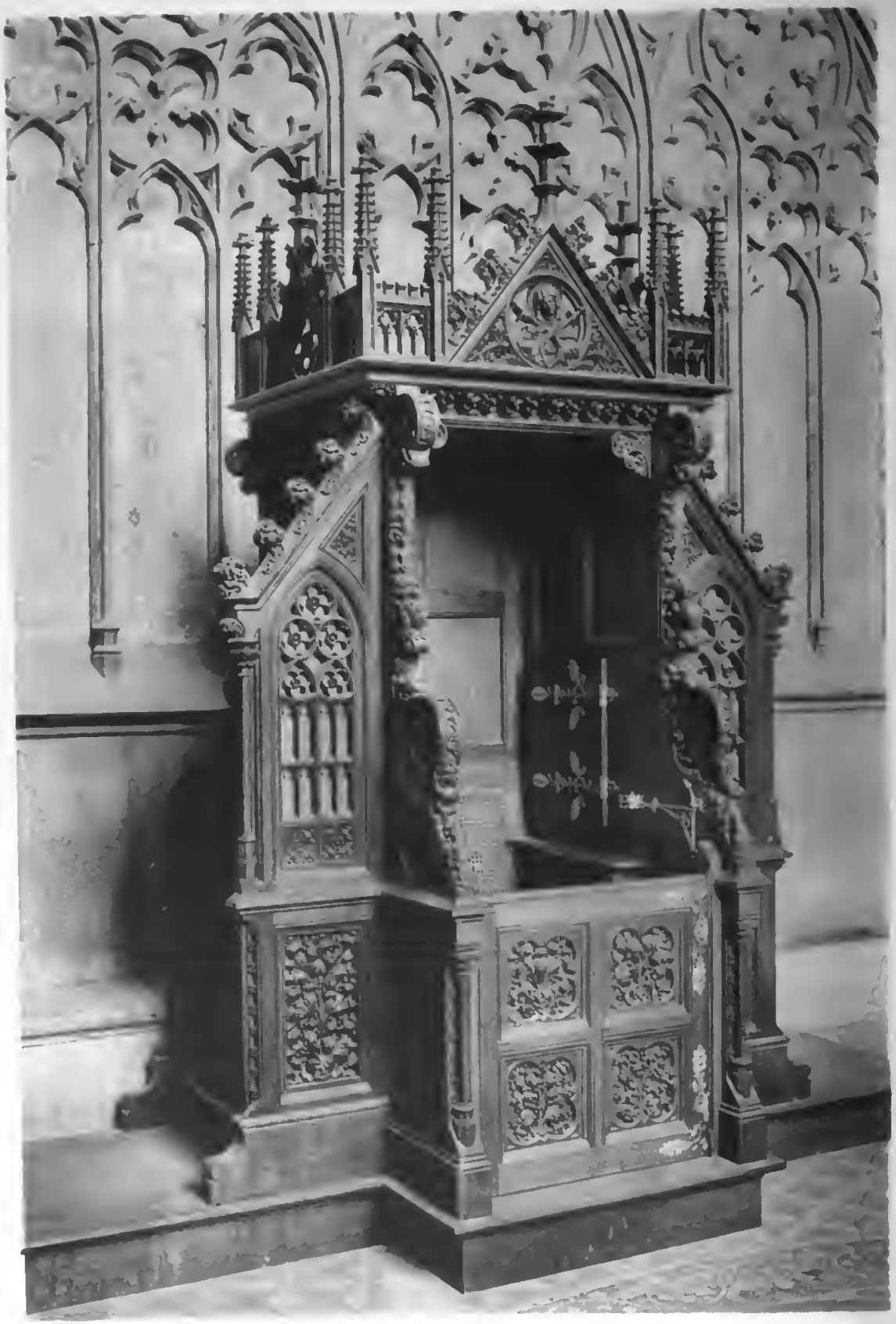
369. Aldenkirchen, Joseph, Domkapitular. Trier.
370. Bibliothek, Königliche. Berlin.
371. Rosbach, Oberlehrer. Trier.
372. Schüller, Frau Justizrath. Kempen.
373. Dr. Hubertus Simar, Bischof von Paderborn
374. Dr. Stettiner, Richard, Archäologe. Berlin.

Digitized by Google



Wandmalerei des XIII. Jahrhunderts,

2,16 *m* breit, 1,6 *m* hoch, im Jahre 1889 entdeckt zu Köln im Hause Mathiasstrafse 4, der ehemaligen Mathiaskapelle.



Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom.

Abhandlungen.

Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).

Theils im Chorumgang, theils in den Chorkapellen des Kölner Domes sind die zeho Beichtstühle aufgestellt, welche sämmtlich im letzten Jahrzehnt neu beschafft sind. Die Hälfte derselben ist sauber, aber schematisch ausgeführt nach einem von einem Architekten entworfenen Muster. Viel mehr Beachtung verdient das von einem andern Baumeister gezeichnete, gut gearbeitete Exemplar (der Sakristeithüre gegenüber), welches aber zu prätentiös in seinem Aufbau und etwas zu starr in seinen Einzelheiten ist. Recht bescheiden aber korrekt wie in der Konzeption so in der Durchführung sind zwei weitere Exemplare, die unmittelbaren Vorgänger der beiden erst im vorigen Jahre vom Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht gelieferten Muster, die wegen ihrer Vorzüge in Lichtdruckbildern hier vorgeführt und erklärt werden sollen. Sie sind an der Brustungsmauer des südlichen Chorumgangs aufgestellt, und der in diesem Heft abgebildete nimmt dem Hochaltar zu die erste Stelle ein. Bei der Beschreibung desselben werden zunächst die Grundsätze skizzirt werden müssen, nach denen der Beichtstuhl im Allgemeinen zu gestalten ist, sodann die Eigenthümlichkeiten zu erörtern sein, welche hierbei der Kölner Dom verlangt, also die Stelle, für welche der Beichtstuhl bestimmt, und der Stil, in welchem er auszuführen ist.

Aus dem einfachen Sitze, dem steinernen Sessel, hat der Beichtstuhl sich entwickelt, und wesentlich ist er auch darüber im Mittelalter nicht hinausgegangen, selbst da nicht, wo er sich, wie in der Marienkirche zu Lübeck, in eine Art von Chorbank flüchtete. Die kastenartige Erweiterung, welche bald erfolgte, mag zunächst und zumeist aus praktischen Beweggründen entstanden sein, aber immer mehr entfernte sich der Beichtstuhl von seiner ursprünglichen Gestalt, deren Erinnerung nur der Name festhielt, und es ist die höchste Zeit, dafs dieser wieder zur Wahrheit, das Bufsmöbel wieder zum Sessel wird (etwa in der Art des Abtstuhles, der aus dem Altenberger Dom den Weg in das Berliner Kunstgewerbe-Museum gefunden hat), freilich mit den Schranken, welche der Pönitent dem Beichtvater wie dem Publikum gegenüber beanspruchen darf. Dafs dieser Sessel hinreichend geräumig, auch nach vorn nicht ohne Abschlufs und gegen neugierige Blicke nicht ungeschützt sei, verlangt die Rücksicht auf die so beschwerliche und diskrete Berufsarbeit, und dafs er von einem Baldachin überdacht sei, wird gewifs durch die höchste Richtergewalt, die hier ausgeübt wird, hinreichend begründet. Aber auf den Richter, auf den Stellvertreter Gottes, hat dieser Baldachin sich zu beschränken, nicht auf den Angeklagten sich auszudehnen, wenn dieser auch nur in der würdigen Rolle des Selbstanklägers erscheint.

Sollen die in Vorstehendem angedeuteteo Erfordernisse in die Formensprache eines gothischen Holzmöbels übertragen werden, so wird es, falls nicht Sparsamkeitsrücksichten eine noch einfachere Lösung empfehlen, auf das konstruktive Gefüge eines baldachinbekrönten Sessels hinauskommen, der nach vorn mit Wangenstücken versehen ist, um die Ausladung der niedrigen Thüre zu vermitteln, nach der Seite aber mit Flügeln ausgestattet, um den Pönitenten zu verdecken. Die Gröfsenverhältnisse sollen im Allgemeinen von dem praktischen Bedürfnisse diktirt, einigermafsen aber auch der Stelle angepafst werden, für welche der Beichtstuhl bestimmt ist, und die wiederum auf seine Gestaltung im Grofsen wie im Kleinen mafsgebenden Einflufs zu üben hat.

Im vorliegendeo Falle durften die schönen, ooch mit Resten frühgothischer Gemälde geschmückten Maafswerkblenden der Hochchorbrüstung möglichst wenig verdeckt, daher auch das Banket nicht in den Beichtstuhl hineingezogen werden, und für ihn waren, so viel nur

irgend möglich, in Bezug auf Konstruktion und Ornament die Motive dem Chorgestühl zu entnehmen, welches, um die Mitte des XIV. Jahrh. entstanden und der Ornamentik des Domes durchaus angepafst, in stilistischer und technischer Hinsicht ein wahres Meisterwerk ist, dem keine andere Leistung dieser Zeit als ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Wer berufen sein soll, den Kölner Dom mit Möbeln auszustatten, mufs sich an seinen Chorstühlen inspirirt, mit ihrem fein profilirten Maafswerk, mit ihrem eigenartigen zart geschwungenen und doch so streng durchgeführten Pflanzenornament, mit ihrem ornamental behandelten und doch so elegant und fliefsend modellirten Figurenschmuck vertraut gemacht haben, der vollendet in sich doch nur dem Ganzen dienen will. Defswegen ist dieses Chorgestuhl eine wahre Fundgrube für frühgothisches Ornament, zumal im Dienste der Holzplastik; für den Dom selber aber, für Alles, was zu seiner Ausstattung dienen soll, ist es der Kanon, der bis in die Einzelheiten zu befolgen ist. Daher haben auch Schneider und Mengelberg, als sie ihre Domthüren entwarfen, vornehmlich diesen Ornamentenschatz benutzt und gerade diesem Umstande ist die so befriedigende Lösung dieser schwierigen Aufgabe vornehmlich zuzuschreiben. Als ein grofser Mangel ist es darum zu bezeichnen, dafs aufserdem bei Neuanschaffungen im Dom bisher so wenig Rücksicht genommen ist auf diesen Schatz, dessen Echo man leider auch sonst vergebens in der Kölner Diözese sucht, deren Ideal er doch eigentlich sein müfste, so oft es sich um frühgothische Möbel handelt.

Um so wohlthuender berührt es, dafs Mengelberg für die Ausführung der beiden letzten Beichtstühle, deren der Dom noch bedurfte, diesem Vorbilde mit so viel Eifer, Verständnifs und Erfolg sich angeschlossen hat. Bevor dieses jedoch zunächst an dem hier abgebildeten Muster gezeigt wird, dürfte dasselbe in seiner Konstruktion und Gliederung einer kurzen Erklärung bedürfen.

Der eigentliche Stuhl besteht aus Rahmenwerk und Fullung, die zu einer Art von Kasten sich vereinigen. Die Wangen, welche seine vordere Ausladung und die Flügel, die seine seitliche Entwickelung bilden, bestehen in aus dem Vollen gearbeiteten Planken die zu einem Strebesystem sich vereinigen. Die Wangen geben den Seitenwänden, in die sie übergehen, den Halt, und in diese sind die Flügel eingenuthet, die an der Rückwand ihren gemäfsigten Widerhall finden. Vier dekorative Voluten erscheinen als die oberen Eckverstärkungen, zwischen denen der abschliefsende Sims eingespannt ist. Ueber ihm entwickelt sich in kräftigster Profilirung eine Kehle, die den Deckel trägt und aus der defswegen die einzelnen architektonischen Glieder herauswachsen: die Frontispizen und Fialen, die durch niedere Arkaturen verbunden, eine Art von Gehege bilden, der Baldachin, der einen in sich abgeschlossenen Deckel darstellt. Flach und doch emporstrebend, helastend und doch luftig, abschliefsend und doch in seinen Spitzen allmählich ausklingend, erfüllt er konstruktiv wie dekorativ vollkommen seinen Zweck und die auf feiner Empfindung beruhende Anordnung, dafs die steil ansteigenden krabbenverzierten Abschlüsse der Seitenflügel in dem Giebeldreieck der Mitte ihre Fortsetzung finden, wahrt dem Baldachin auch für das Auge seinen Zusammenhang mit dem Thron. So kommt Alles zusammen, um dem Ganzen den Vorzug aus der Bestimmung sich ergebender klarer Disposition, konsequenter Durchführung, kräftiger Gliederung, abgerundeter Erscheinung zu sichern.

In jeder Hinsicht entsprechen diesen konstruktiven Vorzügen die dekorativen, den Chorstühlen entnommenen Einzelheiten, die Säulchen mit den rosettengeschmückten Hohlkehlen, welche das Thürchen flankiren und die Flügel abschliefsen, das im Tiefschnitt energisch behandelte Eichen-, Epheu-, Wein- u. s. w. Blattwerk, welches in dichtem Gekräusel die Füllungen mit Einschlufs der Zwickel belebt, namentlich aber zeigen die davon überwucherten, überaus reich gegliederten und dadurch höchst lebendig gestalteten Wangen mit ihren zahlreich eingestreuten Bestien und Maskarons, bis zu welchem Maafse der Künstler die Eigenart der Chorstühle beherrscht und mit wie viel Hingebung er sich die durchaus freie und selbstständige Nachahmung derselben hat angelegen sein lassen. Das darf freilich nur derjenige wagen, der seiner Sache sicher ist und dessen Phantasie willig Stift und Meifsel folgen. Dem lebensvollen Blattschmuck entsprechen die strengen Maafswerkstränge wie die üppigen Krabben und aus demselben Formenkreise ist das Medaillon der schmerzhaften Mutter herausgewachsen, welches das Frontispiz belebt und zu bufsfertiger

Gesinnung anregen soll. Die wenigen und winzigen Stellen, welche der Bildhauer für metallischen Schmuck noch übrig gelassen, hat der Kunstschmied weise benutzt, und dafs auch ihm derselbe Formenkreis geläufig ist, beweisen die das Eichenblatt variirenden Thürgehänge und Klappenbeschläge, sowie der bewegliche Armleuchter, die theils versilbert, theils vergoldet sind.

Wenn aus der vorstehenden Beschreibung sich ergeben hat, dafs dieser Beichtstuhl seine Stelle in durchaus würdiger Weise ausfüllt, dann dürften auch die allgemeinen Gesichtspunkte nicht entgangen sein, die ihn in seiner Konstruktion als ein recht geeignetes Vorbild empfehlen. Wohl Alle stimmen darin überein, dafs es auf diesem Gebiete an mustergültigen Beispielen gebricht. Die Inventarien des Mittelalters kannten sie nicht und die neueste Zeit hat es zwar an Versuchen, sie in gothischen und selbst in romanischen Formen zu produziren, nicht fehlen lassen, aber keines von diesen sogenannten Mustern hat das Feld behauptet, so dafs die Verlegenheit immer gröfser wird. Den einen, und zwar den meisten, fehlt das Knochengerüst, die richtige Konstruktion, den andern, und zwar fast allen, der korrekte Schmuck; unpraktische Einrichtung charakterisirt diese, Mangel an Rücksicht auf die Stelle, die sie einnehmen, jene; all zu dürftig erscheinen die einen, geradezu anmafsend die anderen, und die kolossalen Dimensionen, die manchen eigen sind, lassen sie als vollständige Einbauten erscheinen. Wo für dieselben Nischen ausgespart sind, empfehlen sich erst recht einfache Formen und wo die Beichtstühle reihenweise, in angemessenen Zwischenräumen, die Seitenschiffwände bedecken, kann es sehr rathsam sein, die Isolirtheit der einzelnen dadurch zu mildern, dafs eine in Füllungen gehaltene (mit einem Fries bekrönte) Wandtäfelung sie mit einander verbindet. Worauf es vor Allem ankommt, ist die richtige Konstruktion, das korrekte Gefüge und in dieser Beziehung darf das hier dem Original direkt nachgebildete Exemplar wohl empfohlen werden. Hinsichtlich der Ausstattung ist es ja der gröfsten Vereinfachung fähig, sogar vollständiger Verzicht auf alles Blattornament zulässig. Desto schärfer aber sind dann die Profile zu betonen, die natürlich den Anforderungen des spätgothischen Stils angepafst werden müssen, wenn diese von dem Stilcharakter der Kirche, um deren Ausstattung es sich handelt, gefordert wird. Schnütgen.

Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts.

Für die Kenntnifs der Geschichte der römischen Kirchen während des I. Jahrtausends ist der oftmals dem Bibliothekar Anastasius zugeschriebene »Liber pontificalis« von höchstem Werthe. Duchesne hat in der neuesten Ausgabe (Paris 1886 und 1892) klar gezeigt, dafs die einzelnen Bestandtheile zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden und darum auch verschiedenen Werth haben. Für die Zeit von der Erwählung des Papstes Zacharias X. (741) bis auf Niknlaus I. († 867) bietet uns nun dies Buch die werthvollsten kunstgeschichtlichen Angaben besonders über goldene und silberne Geräthe, über Teppiche und Vorhänge. Sie sind freilich schon sehr häufig besprochen worden, aber doch unseres Wissens nie in einer den Anforderungen unserer Zeit entsprechenden ausführlichen und systematischen Weise. Wir wollen darum hier unter Beschränkung auf textile Erzeugnisse die Angaben zusammenstellen und versuchen, ein anschauliches Bild des Reichthums der römischen Kirchen jener Zeit zu geben. Dabei wird sich nicht nur Gelegenheit bieten, viele schwierig zu verstehende Angaben des Papstbuches zu erklären, sondern auch für eine Reihe anderer kunsthistorischer Fragen neue Gesichtspunkte zu finden.

1. Ueber die Orte, an welchen Teppiche aufgehängt wurden, belehrt uns am klarsten der Bericht über die Erneuerung von S. Peter, nachdem die Sarazenen es 846 gänzlich ausgeraubt hatten. Leo IV. überwies der Basilika 8 Teppiche zum Verschlufs der Haupteingänge und 46 für das Mittelschiff. Da in letzterem auf jeder Seite die 22 Säulen 23 Bogen tragen, kommt auf jeden dieser Bogen ein an 2 *m* breiter und wohl eben so hoher Teppich. 10 Teppiche waren bestimmt, um vor der Confessin zwischen der doppelten Reihe von je

6 Säulen gehängt zu werden, 25 wurden rings um den Altar, 34 im Presbyterium und 18 für verschiedene andere Orte der Kirche verwendet. Die Zahl der Teppiche belief sich also auf 136.[1])

Noch freigebiger war Leo III. gewesen, denn ihm verdankte S. Peter für das Mittelschiff 65, für den Eingang zur Confessio 3 grofse, für das Presbyterium und den Altar 96, im Ganzen also 164 Teppiche.[2])

S. Paul erhielt von Gregor IV. 1 grofsen Teppich für den Triumphbogen, welcher das Mittelschiff vom Querschiff trennte, 1 für die Confessio, 16 für die äufsere und 5 für die innere Umhüllung des Altares, 4 zum Verschlufs des über dem Altar stehenden Baldachins, 24 für das Presbyterium und 40 für das auf ebensovielen Säulen ruhende Mittelschiff, im Ganzen also 91 Teppiche.[3])

Der Kirche Maria Maggiore schenkte Paschalis 8 reichere und 3 einfachere Altardecken, 42 Vorhänge für die Arkaden des Mittelschiffes, 26 reichere und 24 einfachere für das Presbyterium, 1 grofsen und 6 kleinere für die Apsis, ferner für den Triumphbogen 1 grofsen und 10 kleinere Teppiche, für den Eingang zum Altare 18, für das Hauptthor 1 grofsen, also im Ganzen 140 Teppiche und Vorhänge.[4]) Dazu kam nun aber noch der ganze Vorrath des früheren Bestandes, der jedenfalls manche kostbare Sachen enthielt. Aber nicht nur die grofsen Basiliken Roms waren so reich an Decken und Wandteppichen, auch die kleineren hatten deren sehr viele. So kaufte Paschalis für die von ihm erneuerte Kirche Maria in Domnica zur festtäglichen Ausschmückung 1 Teppich für die Hauptthür, 20 + 4 für die Arkaden des Mittelschiffes, 3 für den Eingang zum Presbyterium, 5+3 für den Balken vor dem Altare, 4 für die Umgebung des Altares selbst und 8 Altardecken, im Ganzen 48.[5])

Derselbe Papst erneuerte die Basilika der hl. Caecilia und überwies ihr 5 Altardecken, 4 Vorhänge für den Altar, 4 für den Reliquienschrank, worin das Haupt der hl. Märtyrerin aufbewahrt wurde, 2 für den Schrein, worin ihr Leib lag, dann 12 für das Presbyterium, 12 + 14 für die Bogen des Mittelschiffes, 1 für das Hauptthor und 36 andere für das Altarciborium, den Eingang zum Chore u. s. w., im Ganzen 90.[6])

Eine grofsartige Vertheilung kostbarer Stoffe fand unter Hadrian (772—795) statt; sandte er doch, um nur die wichtigeren der innerhalb weniger Jahre gemachten Schenkungen zu nennen, nach S. Peter 67, nach S. Paul 72, nach S. Maria Maggiore 44, nach S. Johann im Lateran 58, nach S. Laurentius vor den Mauern 87, in jede der 22 Titelkirchen je 20, in jede der 16 Diakonatskirchen je 6, in die Klosterkirche des hl. Pankratius 39 seidene für die Festtage bestimmte Altartücher, Teppiche und Vorhänge. Für die Wochentage erhielt jede Titelkirche 20 leinene Vorhänge. Man kann die Zahl der von diesem Papste angekauften und vergebenen Seidenstoffe auf mehr als 1000, ihre Gröfse auf mehr als 3000 *qm* ansetzen; denn wenn auch manche kleine Vorhänge nur etwa 1 bis 2 *qm* enthielten, müssen andere, besonders die für die Hauptthüre und den Triumphbogen bestimmten, 10 bis 20 erfordert haben.

Nicht nur die römischen Kirchen waren so reich an kostbaren Vorhängen; die Sitte, solche Vorhänge anzubringen, war allgemein und gewann keineswegs erst im VIII. Jahrh. eine solche Ausdehnung. Das erhellt aus der berühmten Charta Cornutiana[7]), dem im Jahre 471 verfafsten Stiftungsbriefe einer in der Nähe von Tivoli bei Rom gelegenen Dorfkirche. Der Stifter Flavius Valila, genannt Theodorius, überwies dieser Kirche Grundbesitz, silberne Geräthe im Gesammtgewicht von etwa $54^1/_2$ römischen Pfunden, eherne Leuchter und drei Folgen (Paraturae) von seidenen, halbseidenen und leinenen Vorhängen für die höchsten Feste, die gewöhnlichen Feiertage und die Wochentage.

2. Wie wurden diese Vorhänge aufgehängt? Die Denkmäler zeigen zwei Arten der Aufhängung. Die erstere erkennt man aus einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. Dort ist nämlich die Vorhalle des Palastes Theodorichs dargestellt.[8]) Man sieht ihre seit-

[1]) »Lib. pont.« II, 109 n. 18.

[2]) »Lib. pont.« II, 13 n. 48. Zwischen die Säulen kamen wieder 46 Teppiche, 19 an andere Orte des Schiffes. Schon Sergius († 701) schenkte für den Ciborienaltar von S. Peter 8 Tetravela, von denen 4 weifs und 4 roth waren. »Lib. pont.« I, 375 n. 11.

[3]) »Lib. pont.« II, 79 n. 27.

[4]) »Lib. pont.« II, 61 n. 35 s.

[5]) »Lib. pont.« II, 55 n. 12 a. Das Mittelschiff dieser Kirche hat an jeder Seite 12 Arkaden, von denen aber 2 zum Presbyterium gehörten.

[6]) »Lib. pont.« II, 55 n. 18.

[7]) Abgedruckt durch Duchesne in der Einleitung zum »Lib. pont.« I, p. CXLVI s.

[8]) Garrucci »Storia« Tav. 248.

lichen Säulengange und ihre 3 grofsen Eingangsthore. In den Gängen sind Balken so zwischen die Säulen gelegt, dafs sie deren Kapitäle verbinden; an jedem Balken aber ist ein Vorhang mit 5 Hakeo befestigt. Er kooote nicht verschobeo werden. Sollte er offen sein, so fafste man ihn unten zusammen und bildete einen Knoten; wollte mao ihn schliefsen, so wurde der Kooten wiederum gelöst. In jeder Thüre sieht man zwei Vorhänge gleichfalls ao Balkeo in 5 Haken befestigt. Diese Thürverschlüsse aber wurden, wie wir bei Gardinen den Durchgang oder die Durchsicht ermöglichen, in ihrer Mitte durch eine Kordel oach seitwärts gezogen. Wollte man sie schliefsen, so entfernte man die Kordel und liefs die Vorhänge frei herunterfallen.

In S. Maria Maggiore, ja in allen romischen Basiliken, deren Säulen unverletzt sind, findet nian an diesen Säulen in etwa 3 *m* Höhe nach dem Mittelschiff hin Oeffnungen.[9]) In sie waren ehedem starke Haken eingelassen, welche Kordeln hielten. Die Kordeln liefen vom Triumphbogen bis zum Narthex beim Haupteiogange und trugen die Teppiche. Hätte man die Teppiche zwischen die Säulen gespannt, so wäre Platz verloren gegangen und die Basen hätten einen vollständigen Verschlufs verhiodert. Die Vorhänge waren während der Predigt sowie während der Verlesung der Epistel und des Evangeliums geöffoet, damit die Laien, welche das Mittelschiff nicht betreten durften, sondern auf die Seitenschiffe beschränkt waren, den Prediger und Leser sähen und verständen. Sie wurden verschlossen, wenn der Papst oder der Bischof den Kanon begann, wieder zurückgeschoben, wenn er vor dem Agnus Dei zur Kathedra zurückkehrte.[10]) Geöffnet waren sie jedenfalls während der Opferung uod währeod der Kommunion. Wie die vor den Säulen des Mittelschiffes angebrachten Vorhänge den Laien die hochheilige Handlung verbargen, so entzogen die Vela des Triumphbogens sie den Augen der im Schiff stehenden Sänger. Die Vela der Confessio und des Ciborium, worin der Altar stand, aber verhüllteo sie sogar auch vor den Augen des höheren Klerus. Der Opferpriester glich dem Hohenpriester des Alten Bundes, welcher allein in's Allerheiligste trat, um Gott zu versöhnen. Auch er war ja im Allerheiligsten des Tempels durch den grofsen Vorhang von der im Heiligthum harrenden Priesterschaft getreont.

3. Schwierig zu beantworten ist die Frage oach der Beschaffeoheit jener Vorhänge. Nicht nur die Erklärer des Papstbuches, sondern aucb viele ältere Liturgiker und neuere Geschichtsschreiber der Seidenweberei habeo sich mit ihrer Lösung befafst.[11]) Doch bleibt noch Vieles dunkel. Mittel, hier zur gröfsern Klarheit zu kommen, bietet einentheils eine ausreichendere Berücksichtigung alter Bilder, andererseits entschiedenere Betonung der Parallelstellen.

Zu wenig ist hierbei bis dabio die Charta Cornutiana beacbtet worden, und doch bietet gerade sie eine sichere Grundlage; denn sie unterscheidet: Decken und Vorhänge. Die Decken (Pallea; Mafortes) wurden in Cornutum und in andern Kircheo, besonders in gröfsern, auf die Altäre, die Gräber der Heiligen uod die Tische gelegt, die Vorhänge (Vela) aufgehängt. Die kostbarsten Vorhänge hingen um den Altartisch, dann kamen vier zwischen den Säulen des Ciboriums, mehrere vor dem Altare am Triumphbogen und zwischen den Säulen des Choreinganges befestigte, ferner die an den Wänden des Chores hinter den Sitzen des Bischofes und der Priester und zwischen den Chorbogen angebrachten, weiterhin die das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe abschliefsendeo, endlich der grofse Thorvorhang (später cortina genaont) und kleinere Vorhänge für die übrigen Thüren der Kirche, der Sakristei u. s. w.

Die Charta Cornutiana unterscheidet weiterhin leinene, seidene (olosiricus) und halbseideoe (tramosiricus) Gewebe. Wenn man aber aus einem Stoff einen Vorhang anfertigte, so gab man ihm eine Umrahmung, eine Borte (paragauda) und besetzte ihn oft mit Stückeo eioes kostbarern Gewebes. Solche aufgeoähte Besatzstücke (clavi, clavatura) waren nach der Charta Cornutiana rund oder quadratisch. Auf den Kleidern finden wir sie sehr häufig in den Bildern der Katakomben, in den Mosaiken, auf den Goldgläsern u. s. w. Der Besatz bestand meist

9) Crostarosa »Le basiliche cristiane« Roma 1892, p. 65 s.

10) »Ordo Romanus« I et II. Mabillon »Musei italici« II, 12 s. et 48 s.

11) z. B. Muratori »Antiquitates Italicae medii aevi« II, 899 s.; Rubeus »De re vestiaria«; Fischbach »Geschichte der Textilkunst« Hanau 1882; Bock »Geschichte der liturgischeo Gewänder des Mittelalters« Bonn 1859 f. Das bequemste Hülfsmittel bleibt immer noch Du Cange »Glossarium mediae et infimae latinitatis«

aus Purpur oder aus Goldstoff. Die besten und ältesten Goldstoffe aber waren, wie manche Grabfunde beweisen, aus dünnen, echten Goldfäden gewebt. Erst später erfand man eine billigere Herstellungsart, indem man feine Häutchen auf einer Seite vergoldete, in kleine Riemchen schnitt und letztere durch Drehen in goldene Fäden verwandelte. Der Purpur hatte verschiedene Farben, war aber meist blau- oder roth-violett. Die Charta Cornutiana kennt sogar grüne, gelbe oder weifsliche Purpurstoffe. Ihre genauen Bezeichnungen der einzelnen reinen und gemischten Farben legen ein gewichtiges Zeugnifs für den hochentwickelten Geschmack jener Zeit ab.[12])

Gehen wir von der im Jahre 471 entstandenen Charta Cornutiana dreihundert Jahre weiter, also bis zu den Nachrichten des Papstbuches über die kostbaren Stoffe der römischen Kirchen, so finden wir nicht mehr die genauen Bezeichnungen der Farbentöne, dafür aber eingehendere Nachrichten über die Borten (periclisis), die aufgenähten Stücke und die Musterung; der Farbensinn hatte an Feinheit verloren; man freute sich desto mehr an Gegensätzen, welche durch Verbindung verschiedener Stoffe und immer reichere Muster erreicht wurden. Diese sich aus den litterarischen Quellen ergebende Schlufsfolgerung wird durch die Denkmäler bestätigt, denn auch die Kleidung der in Bildern dargestellten Laien wird reicher. Die alte Einfachheit und der ehemals so schöne Faltenwurf bleibt nur dem Klerus, der die frühere Tracht und die ungemusterten Stoffe behält, aber doch allmählich die ehedem weifsen Stoffe färben läfst. Die reichen Männer und mehr noch die Damen gefallen sich in Stoffen, deren Musterungen allerlei Blumen, Vögel, Kreise und geometrische Figuren aufweisen, deren Säume sogar gestickte oder gewebte Szenen oder einen Besatz von Perlen und Edelsteinen haben.

Im Einzelnen bleibt es überaus schwer über die Angaben des Papstbuches in's Klare zu kommen, streiten doch die Erklärer über die Bedeutung der wichtigsten Grundworte. Um im Gewirre der verschiedenartigsten Ansichten eine sichere Grundlage zu gewinnen, gehen wir von einer Angabe der Lebensbeschreibung des Papstes Paschalis aus. Darin wird erzählt, der Papst habe für die Bogen des Mittelschiffes von Santa Maria Maggiore 42 Vorhänge geschenkt, von denen je 14 de fundato, de quadruplo und de imizilo gewesen seien. Imizilum wird von Manchen als feinstes Seidengewebe, als Seidenbyssus aufgefafst, quadruplum als ein mit quadratischen Mustern versehener Stoff;[13]) fundatus soll dann Goldstoff sein. Dafs Letzteres unrichtig ist, erhellt schon daraus, dafs gleich danach ein Velum de fundato mit Besatzstücken von Goldstoff genannt wird, und dafs auch auf Lampen der Ausdruck de fundato angewandt wird.[14]) Eine Stelle der Lebensbeschreibung Nikolaus († 867) zeigt klar, dafs fundatus jedenfalls auf die Färbung sich bezieht.[15]) Es bezeichnet bei Stoffen reich gefärbte und gemusterte Seide, bei Gefäfsen Emaillirung. Auch quadruplum und dessen Steigerung octapulum ist gemusterte Seide, die oft der einfachen gelben (stauracim) entgegengesetzt wird.[16]) Imizilum ist jedenfalls minder-

[12]) Die in der Charta Cornutiana vorkommenden Grundfarben sind: leucos hell-weifs, albus weifs, melious gelb, rhodious rosenroth, porphyreus oder purpureos purpurn, blatteus mit dem Safte der Purpurschnecke gefärbt, coccus scharlachroth, prasinus grün. Aus diesen Grundfarben läfst sie folgende Mischfarben entstehen: leucorhodinus helles Roth, coccoprasinos grünroth, coccomelinus gelbroth, rhodomelinus ein feineres Gelbroth. Abarten des blatteus sind wohl: blactosimus und eliohlactus, volle Purpurfarbe ist teleocoporphyrus, Abarten des Purpurs sind: leucoporphyreus, prasinopurpureus und melinoporphyreus.

[13]) Bock »Geschichte der lit. Gewänder« I, 5 f.

[14]) »Lib. pont.« II, 81 o. 86 Velum majorem de de fundato habentem tabulas de chrisoclabo 7. Stellen, in denen Calix fundatus, gabata fundata vorkommen, bietet Du Cange.

[15]) »Lib. pont.« II, 166 n. 79 (Nicolaus fecit) pannos tam scilicet de stauraci, quam de fundato vel aliis pulchris variisque coloribus. II, 57 n. 20 s. (Paschalis) fecit vestem de fundato alitino . . . aliam vestem de fundato porphyretico . . . vestem de fundato prasino. II, 12 n. 45 Periclisis de fundato cum storia de elefantos (Borte de fundato mit Elephantenmuster).

[16]) »Lib. pont.« I, 499 n. 45 s. (Hadrianus) in basilica b. Petri (fecit) cortinam mirae magnitudinis de palleis stauracim seu quadrapolis . . . Per diversos arcos ipsius ecclesiae (h. Pauli) ex palleis quadrapolis fecit vela 70 . . . In basilica vero Salvatoris fecit vestem de stauracim seo cortina(m) majore(m) ex palleis quadrapolis, sed et per diversos arcos vela sirica numero 57, omnia ex palleis quadrapolis seu stauracim . . . In Ecclesia hh. Cosmae et Damiani vela ex palleis quadrapolis fecit numero 20 et linea 20 . . . In ecclesia beatae Dei genitricis vela de palleis siricis numero 20 et linea 20 . . . Per diversa titula vela de stauracim seu tyrea, per unumquemque titulum numero 20 et linea 20, quae fiunt simul vela sirica (!)

werthiger als quadrapulum, wahrscheinlich Leinen. Demnach waren die 3×14 Vorhänge, welche Maria Maggiore dem Papste verdankte von verschiedenem Werthe, die ersten 7 Paare wurden aufgehängt in den obersten Arkaden des Mittelschiffes beim Senatorium und Matroneum, die zweiten 7 in der Mitte der Kirche, die letzten 7 unten beim Eingange, wo auch die Büfser standen.

Die Musterung der kostbaren Gewebe enthielt Blumen, Blätter, Vögel, Thiere und Menschen in der verschiedenartigsten Zeichnung und Zusammensetzung; häufig waren die einzelnen Gestalten von Kreisen umzogen.[17])

Bei den reichern Vorhängen war, wie schon bemerkt wurde, der Hauptstoff von einer breiten Borte (periclisis) umrahmt und mit kostbaren Stoffen besetzt. So schenkte Leo IV. († 855) einer Kirche des hl. Hipolitus eine Decke mit aus Silber gewebten gammadiae, der Marienkirche zu Anagni aber eine ähnliche Decke mit vier aus Gold gewebten gammadiae.[18]) Letztere waren, wie die Altarbekleidung in den Mosaiken von S. Apollinare und S. Vitale zu Ravenna zeigen, einem griechischen Gamma ähnlich, bildeten also einen rechten Winkel und wurden in den Ecken der Vorhänge aufgenäht.[19])

Sehr oft wurde in der Mitte des Vorhangs ein Kreuz aus dem besten Purpur (blattin) oder aus Goldatoff aufgenäht (chrysolabus); in die Decke und die Vorhänge des Altares aber kam häufig eine Tafel mit gewebten und gestickten Szenen aus den Evangelien oder aus der Geschichte der Heiligen. Man ging noch weiter, besetzte die in die Mitte gestellten Kreuze mit Edelsteinen und Perlen, ja gab auch der Borte kostbare Besatzstücke und edele Steine.[20]) Auf die von Leo III. († 814) für den Ciborienaltar in S. Peter bestimmten vier Vorhänge aus rother, purpurner und echter Seide waren Sterne aus Goldstoff und goldenen Kreisen mit allerlei Figuren aufgenäht; in der Mitte war ein Kreuz aus Edelsteinen angebracht.[21]) Das von

numero 440 (20×22) . . . In basilica b. Apollenarii vela de octapolo obtulit numero 10 et linea 10 . . . In basilica b. Valentini fecit vela de stauracim seu octapoli numero 22 et linea 22 . . . In basilica S. Laurentii vela de stauracim seu quadrapolis numero 65 et linea 65.

Für stauracim ist I, 374 n. 10 wichtig. (Sergius in capsa) plumacium ex boloserico superpositum, quod stauracim dicitur, invenit, eoque ablato inferius crucem. Quadruplum ist wohl das, was in der Charta Cornuliana als tetraklotum bezeichnet wird, nach Du Cange: Pannum quadruplici colore imbuto factum. Octapulum hatte dann doppelt so viele Musterung und Farben als quadruplum, fundatum aber ist der am reichsten gemusterte Stoff.

[17]) »Lib. pont.« II, 75 n. 10 s. Vestis de olovero habens aquilas . . . habens in medio gemmas et mala aurea . . . Vestis cum chriphis et unicornibus . . . Vestis cum leonibus . . . Vela alexandrina habentia homines et caballos . . . Vela 6 cum aquilis . . . Vela de fundato 5 habentia leones . . . Vela alexandrina, ex quibus unum habens rotas et rosas in medio et aliud arbores et rotas . . . Velum de olovero habens in medio hominem cum caballo . . . Vela de olevero 10, habens unumquodque eorum anates. II, 76 n. 17 Vestis de fundato, habens leones cum grifis . . . Vestis de fundato habens leones cum arboribus . . . Vestis de olovero habens aquilas. II, 82 n. 41 Vela de chrisoclabo quasdam picturas habentia in modum griphonum, cornua in frontibus picta (Einhorn). II, 96 n. 86 s. Vestis rubea cum caballo albo, habente alas . . . Velum rubeum cum avicellis diversis. II, 107 n. 9 s. Cortina alexandrina habens istoriam pavonum portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et uvium cum arboribus . . . Vestis alba cum rosis, habens rosas 7 et in medio tabulam de chrisoclabo cum effigiem hominis gerentis in capite gemmas prasinas 5 . . . Velum acupictile, habens homiois effigiem sedentis super pavonem. II, 114 s. 86 Vestis aquilarum habens istoriam . . . Vestis cum rotis et hominum istoria.

[18]) »Lib. pont.« II, 125 n. 76 Vestis de fundato habens gammadias ex argento textas . . . Vestis de fundato cum 4 gammadiis auro textis. II, 9 n. 80 Vestis de stauraci cum cruces et gammadias.

[19]) Garrucci l. c. Tav. 262, 266. — Vier vereinte gammadiae bilden die crux gammata. Oft werden arcus cum gammadiis suis erwähnt, z. B. »Lib. pont.« II, 26 n. 89. Stellte man zwei gammadiae neben einen Halbkreis, so bildeten sie ein halbes, ihn umfassendes Quadrat. Silberne Ciborienaltäre, deren 4 Bogen auf 4 Säulen ruhten, bedurften, um oben horizontal abzuschliefsen, 8 silberner gammadiae. Vgl. II, 111 n. 23 Vestem de fundato, habens angulos 4, duos quidem tyreos et duos fundatos. Anguli ist hier wohl gleich gammadia.

[20]) »Lib. pont.« II, 11 n. 40 Vestes de stauracim cum periclisin de blatbin et in gyro chrisoclaba et in medio crux de chrisoclabo. II, 12 n. 44 Vestis de stauraci cum periclisi de fundato et in medio crux de chrisoclabo. II, 9 n. 29 Vestis alba (cum) stauraci chrisoclaba cum margaritis . . . . Vestis de blattin byzanteo cum periclisin de chrisoclabo et margaritis. II, 12 n. 45 Vestis de tyreo cum periclisin de fundato cum storia de elefantos . . . Vestis de stauraci cum periclisin de blati . . . Vestes duae, e quibus una cum periclisin de fundato, alia vero de blati. Vgl. II, 55 n. 12, 59 n. 87, 60 n. 38 etc.

[21]) »Lib. pont.« II 29 n. 93 (Leo) fecit in circuitu altaris b. Petri . . . tetravila rubea olosirica altitna, habentes tabulas seu orbiclos de chrisoclabo diversis depictos storiis, cum stellis de chrisoclabo, necnon et

Gregor IV. nach Maria Maggiore gescheokte Altartuch zeigte 4 Szenen aus dem Leben Christi, war mit 452 Edelsteinen besetzt und hatte eine gemusterte Borte mit der Widmungsinschrift des Geschenkgebers.[22])

Auffallender Weise ist im Papstbuche nie von Fufsteppichen die Rede. Reiche Bodenmosaiken machten sie nicht nur überflüssig, sondern überboten sie an künstlerischem und praktischem Werth für solche Stellen.

4. Die Nachrichten des »Liber pontificalis« über die auf jeneo Stoffen dargestellten Szenen und Heiligen sind in mebrfacher Rücksicbt so wichtig, dafs sie genauer in's Auge zu fassen sind. Er meldet für die Zeit von uogefahr 750 bis 860 über 45 auf mehr als 150 Teppichen dargestellte Szenen. Ordnet man sie nach ikonographischeo Rücksichteo, so ergibt sich folgende Liste, worin die Ziffern anzeigen, wie oft die betreffenden Szeoen genannt werden.[23])

A. Szenen aus der Geschichte des Alten Bondes, dem Leben Cbristi and Mariä.

Daniel 2.[24])
Joachim ond Aana; die Geburt Mariä 2.[25])
Die Verkündigung 6.[26])
Christi Geburt 19.
Der Tod der unschuldigen Kinder 1.
Darstellong im Tempel, Simeon and Anoa 6.[27])
Christus in Mitte der Lehrer 6.[28])

Christi Taufe 3.
Christus beruft aus dem Schiffe die Jünger 7.[29])
Christus beruft den Zachäus 8.[30])
Die Brodvermehrung 9.[31])

Der Einzug in Jerusalem (Palmsonntag) 3.
Das Abendmabl 1.[32])
Die Kreuzigung 12.[33])
Die Auferstehnng 34.
Die Himmelfahrt 9.
Die Herabkunft des hl. Geistes 6.
Tod der allerseligsten Jungfrau 1 (2?)[34])
Himmelfahrt Mariä 2.[35])

B. Bilder Christi, Mariä, der Apostel uad der Heiligen. Szenen aus dem Leben der Heiligen.

Christos, Maria and die zwölf Apostel 2.[36])
Christus mit den swölf Aposteln 2.[37])
Chrisus zwischen Engelu a. den Apostelo tbrouend 2.[38])
Cbristas zwischea Petrus and Paolos.[39])
Christus zwischen den bh. Cosmas und Damian und drei andern „Brüdern".[40])
Christus swischen zwei Heiligen 3.[41])

in medio cruces de chrisoclabo ex margaritis ornatas mire magnitadinis et pulchritudinis.

[22]) »Lib. pont.« II, 76 n. 16 Gregorius IV († 844) in acclesia beatae Dei genetricis semperque virginis Mariae, dominae nostrae, ad Praesepe fecit vestem auritestilem, habentem Nativitatem, Baptismum, Adpraesentatio(nem) et Resurrectione(m), habentem in capite ipsius storiae gemmas albas 380, incinctas 50, prasinas 22 et in circuitu alvaviras legente de nomine domni Gregorii quarti pape.

[23]) Es ist in manchen Fällen nicht möglich, sichere Angaben über die Art and Zabl der Szenen zu erbringen, weil das Papstbuch sich nicht immer genao aasdrückt. Citate sind hier nor für die wichtigeren Darstellungen geboten.

[24]) »Lib. pont.« II, 77 n. 21 s.

[25]) »Lib. pont.« II, 9 n. 29 Vestis habens storiam sanctorum Joachim et Annae. II, 61 n. 35 Velom babens nativitatem intemeratae virginis.

[26]) Annuntiatio; II, 2 n. 4 Chereiismon (Chairetismum) d. h. „die frohe Botschaft".

[27]) Historia s. Symeonis II, 14 n. 52; Storia Adpraesentatio Domini nostri Jeso Christi et sancti Symeonis. II, 26 n. 83 Vestis babens istoriam Ypopanti.

[28]) L. c. II, 146 n. 27. — [29]) L. c. II, 32 n. 109.

[30]) L. c. II, 76 n. 16. — [31]) L. c. II, 129 n. 89.

[32]) L. c. II, 81 n. 37 Vestis aorotextile abens storiam Palmarum et Cenam Domini.

[33]) Die Benennung wechselt, s. B. II, 2 n. 5 Storia dominice Passionis; II, 3 n 8 Storia Crocifixi, II, 10 n. 33 Vestis crysoclaba habens historiam dominicae Passionis, legentem: Hoc corpus, quod pro vobis tradetur et cetera

[34]) (Leo III fecit) vestem cbrisoclabam, babentem storiam Transitos sanctae Dei genetricis Mariae mirae magnitudinis et pulcbritudinis decoratam, ex gemmis pretiosis et margaritis ornatam. Vielleicht kam ein gleiches Bild nacb S. Maria in Domnica. «Lib. pont.« II, 14 n. 52.

[35]) L. c. II, 61 n. 35; 145 n. 24 Historia Adsamptionis.

[36]) (Leo III fecit) vestem chrisoclabum mire magnitudinis et polchritudinis decoratam, habentem storia domini nostri Jesu Christi sanctaeqaae ejus genitricis et 12 apostoloram. »Lib. pont.« II, 15 n. 60. Eine ähnliche Decke mit einer Widmongsinschrift Leos IV. l. c. II, 133 n. 60. Ein goldenes Antipendium mit denselben Figuren wiid II, 10 n. 33 beschrieben.

[37]) «Lib. pont.« II, 128 n. 87 (Leo IV.) fecit in circuitu altaris bëati Petri apostoli vela sirica de prasino 4, habentia tabulas de chrysoclavo cum effigie Salvatoris et apostolorom Petri et Paali seo ipsius almifici praesnlis et in medio croces at gammadias de chrysoclavo com orbiculis, in quibus sont imagines apostolorum. II, 154 o. 18 (Michabel, Constsntinopolitanae urbis imperator misit ad b. Petrum) vestem de chrisoclavo cum gemmis albis, babentem istoriam Salvatoris et bëatum Petrum et Paulum et alios apostolos cum arbustas et rosas utraqne parte altaris.

[38]) L. c. II, 77 n. 18; 93 o. 30.

[39]) L. e. II, 10 n. 35 Vestis cbrisoclaba, bsbens in medio salvatorem et dextra levaque bëatum Petrum Paulum gentibas praedicantes.

[40]) L. e. II, 59 n. 25.

[41]) L. c. II, 76 n. 14 Vestis cum chrisoclabo, habens imaginem Salvatoris et martyrum Sebastiani et Gregori

Maria allein oder mit Engeln, oder mit Heiligen oder Propheten 6.[42])
Petrus erhält die Schlüssel.[43])
Petrus wird vom Herrn aus den Fluthen gerettet.[44])
Petrus wird vom Engel aus dem Kerker befreit 2.[45])
Petrus predigt den Römern.[46])
Petri und Pauli Martyrtod (4?)[47])
Petrus, Paulus und Andreas werden gemartert.[47])
Die Wunder der Apostel auf 46 Vorhängen.[48])
Petrus, Processus und Martinianus.[49])
Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.[50])
Cosmas und Damian.[51])
Die vier Gekrönten 2.[52])
Das Martyrium des hl. Laurentius.[53])
Das Martyrium des hl. Anastasius.[54])
Die hh. Caecilia, Valerian und Tiburtius werden von einem Engel gekrönt.[55])
Die zehn Jungfrauen mit brennenden Lampen.[56])
Die Allerheiligenlitanei.[57])
Bild des Kaisers.[58])
Leo IV. opfert das von ihm befestigte Stadtviertel um S. Peter.[59])

5. Woher kamen alle diese Teppiche? Auch hierauf gibt uns das Papstbuch wenigstens theilweise Antwort. Ueberaus oft redet es von byzantinischem Purpur,[60]) fast ebenso oft von gemusterten Stoffen aus Alexandrien, die besonders zu gröfsern Vorhängen, z. B. an den Thüren, benutzt wurden.[61]) Die aus Tyrus bezogenen Seidenstoffe waren so kostbar, dafs sie meistens als Borten und Rahmen oder als Besatzstücke verwendet wurden. Sie waren dem byzantinischen Purpur an Werth ebenbürtig. Auch gewebte Bilder kamen von Tyrus.[62]) Neapel lieferte kostbaren Purpur,[63]) Spanien[64]) sandte um die Mitte des IX. Jahrh. Seide, die aber nicht zur besten gehört zu haben scheint. Im VIII. und IX. Jahrh. ward das Beiwort siricus einfach zur Bezeichnung seidener Stoffe gebraucht, es scheint aber doch auch damals oft anzeigen zu wollen, dafs die betreffenden feinen Webereien wirklich aus Syrien bezogen waren.[65])

Somit werden Neapel, Spanien, Tyrus, Alexandria, Syrien und Byzanz als Bezugsquellen jener kostbaren Seidenstoffe genannt, welche

(?. Georgii). II, 96 n. 35 Vestis de fundato habens in medio effigiem Salvatoris dextra levaque ejus effigies sanctorum Silvestri et Martini. II, 111 n. 21 Vestis habens istoriam s. Martini, jacentis in lectulo, cum effigiem Salvatoris simul effigie sanctae martyris Agathae, habens ad pedes effigiem ipsius almi pontificis (Leonis IV.). Diese Decken kamen auf Altäre, welche auf die Namen der betreffenden Heiligen geweiht waren.

[42]) L. c. II, 55 n. 12 Vestis de blati bizantea, habens tabulam de chrisoclabo cum vultu sanctae Dei genetricis et angeli obsequia (prae?)stantes. II, 59 n. 27 (37) Vestis de fundato habens in medio tabulam de chrisoclabo cum vultu sanctae Dei genetricis et sanctorum apostolorum Petri et Pauli. II, 60 n. 29; 80 n. 33 Vestis crysoclaba . . habens imaginem Dei genetricis Mariae, refoventem imaginem oblatoris sui. 108 n. 10, n. 11 Vestis de fundato, habens istoriam sanctae Dei Genetricis de chrisoclabo cum propbetis.

[43]) L. c. II, 2 n. 7. Vgl. II, 79 n. 30 Storia b. Pauli; 49 n. 3 und 111 n. 23 Storia b. Petri.

[44]) L. c II, 92 n. 107. — [45]) L. c. I, 499 n. 45; II, 53 n. 5. — [46]) L. c. II, 119 n. 55. — [47]) L. c. II, 76 n. 13.

[48]) L. c. II, 54 n. 8 Vela chrisoclaba per arcos presbyterii habentem storiam de mirabilibus apostolorum, quae per eos Dominus operari dignatus est, namero 46.

[49]) L. c. II, 58 n. 23. — [50]) L. c. II, 82 n. 41. — [51]) L. c. II, 75 n. 12. — [52]) L. c. II, 109 n. 14, 111 n. 21.

[53]) L. c. II, 120 n. 57. — [54]) L. c. II, 11 n. 38.

[55]) L. c. II, 57 n. 20 — [56]) L. c. II, 55 n. 10.

[57]) L. c. II, 10 n. 33. — [58]) L. c. II, 79 n. 27.

[59]) L. c. II, 130 n. 95.

[60]) Blatin oder blatta bizantea L. c. II, 9 n. 29; 11 n. 38; 55 n. 12; 57 n. 20; 58 n. 21; 59 n. 24; 73 n. 22; 96 n. 35 etc.

[61]) L. c. II, 10 n. 36; 18 n. 68 et 69; 30 n. 97 et 100; 61 n. 35; 62 n. 36; 75 n. 11; 88 n. 44 Velum alexandrinum habens fasanos 12; 96 n. 35 Coronae (?) alexandrinae pretiosissimo opere contextae, numero 3; n. 37 Cortina major alexandrina cum diversis historiis comple decorata; 107 n. 9 Cortina alexandrina mirae pulchritudinis, habens istoriam pavonum, portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus.

[62]) L. c. II, 9 n. 29 Vestis tyrea habens storiam ascensionis Domini . . . Vestis tyrea ut supra; 10 n. 36 Cortina tyrea; 12 n. 45; 25 n. 83; 30 n. 97 und 98; Vestis alba olosiriea rosata, babens in medio tabula de tyreo cum storia Crucifixi. Ebenso n. 99; 53 n. 107 Tetravela sirica altina, ornata de tyreo optimo; n. 108; 54 n. 112; 55 n. 13; 58 n. 20 s.; 75 n. 11 Vela alba sirica 4, unum habens undique tyrenm et in medio cruecm et gammadias de chrisoclabo, aliud de stanraci, habens in medio crucem de olovero et gammadias de tyreo; 153 n. 11 etc.

[63]) L. c. II, 80 n. 100 Vela modica de fundato 47, ornata in circuitu de blatin bizanteo et investita de blatin neapolitano.

[64]) L. c. II, 107 n. 9; 122 n. 67 Vestis de spaniseo; 128 n. 86; 133 n. 105. Oft werden auch spanische Goldsachen genannt. II, 134 n. 134 Propitiatorium altaris spanoclistum; II, 146 n. 27 Regnum (Kronc) spaniscum. Regnum de auro purissimo spanoclistum.

[65]) L. c. II, 17 n. 66 Vela modica, quae pendent in regularem ante imagines, tireas 6; vela alba sirien, ornata in circuitu de fundato; 32 n. 106 Fecit (Leo III) vestem siricam rosatam albam, habentem in medio crucem de chrisoclabo cum orbiculis et rotas siricas, babentes storias Annuntiationis seu Natale Domini nostri Jesu Christi atque Passionem et Resurrectionem, necnon et in coelis Ascensionem atque Pentecosten. 55 n. 13 Coopertorium rubeum de syrico I. Fecit etiam in circuitu altaris vela rubea sirica 4 . . vela tyrea 4. Etc.

Digitized by Google

von etwa 750 bis 850, besonders aber seit etwa 800 so oft im Papstbuche vorkommen. Man darf aber aus dem Umstande, dafs sich die Nachrichten auf dies Jahrhundert beschränken, keineswegs schliefsen, früher und später seien ähnliche Webereien seltner gewesen. Die einzelnen Lebensbeschreibungen der Päpste sind eben sehr verschieden; denn in denselben wird stets das betont, was dem betreffenden Schreiber am nächsten lag. In jenem Zeitraume schrieb ein Beamter jene Leben, der in den Geschäftsräumen des päpstlichen Vestararius, des Schatzmeisters, ein Amt bekleidete, vielleicht that es der Schatzmeister selbst.[66]) Der Papst war zu jener Zeit der Eigenthümer aller Kirchen Roms und der nächsten Umgegend. Auch andererorts lag damals dem Bischof die juristische Vertretung aller Kirchen seines Sprengels ob. Der Schatzmeister hatte nicht nur die Aufsicht über die Kirchenschätze, sondern auch die Aufgabe, neue Gefäfse und Paramente anzuschaffen. In seinen Listen stand darum, was jede Kirche besafs oder empfing. Die Schreiber des »Liber pontificalis« haben nun in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. jene Listen fleifsig benutzt und verwerthet. Ihre Vorgänger hatten sich weit kürzer gefafst und vielleicht weniger Interesse für solche Dinge; ihre Nachfolger beweisen einen weitern Blick, berichten nicht mehr über Angelegenheiten der Sakristeien, sondern über die kirchenpolitischen Ereignisse.

Dafs genaue Listen über die Kirchenschätze und ihre Veränderung, besonders ihre Vermehrung, seit alters geführt wurden, erhellt aus der Charta Cornutiana; gibt sie doch schon im Jahre 471 Nachrichten über kirchliche Geräthe und Paramente, welche sich in der Art der Aufzählung mit denen decken, die wir 400 Jahre später im Papstbuche finden. Ueber die in jener Charta so genau bestimmten Farben ist bereits oben das Nöthige beigebracht worden. Hier bleibt zu erwähnen, dafs sie aufser den ganz oder halb „sirischen" (seidenen) Stoffen auch dreierlei persische Webereien, Leinen aus Aquitanien und mit Adlern gemusterte Halbseide aufzählt. Auch das »Bischofsbuch von Ravenna« berichtet über kostbare Altardecken.

6. Der Einflufs jener orientalischen Webereien ist nicht gering anzuschlagen. Sie wirkten bedeutend sowohl auf das Ornament als auf die Bildwerke. Ihnen entlehnte die abendländische Ornamentik bis zum Beginn der gothischen Epoche zahllose Motive. Die alten Kulturen des Morgenlandes, besonders die assyrische und die persische, hatten lange vor Christi Geburt eine Reihe von Verzierungen eingebürgert, die durch mehr als ein Jahrtausend eine internationale Verbreitung fanden. Sie wurden durch die sarazenischen Künstler weiterentwickelt. Der alte Lebensbaum Assyriens, neben dem rechts und links ein Löwe wacht, zahlreiche Zeichnungen von paarweise gegeneinandergestellten Thieren, von Elephanten, Einhörnern u. s. w. sind jenem alten Ornamentschatz entlehnt worden. Diese Thatsache ist allgemein bekannt und zugegeben.

Aber auch manche Szenen müssen im Morgenlande erfunden und von da aus nach Rom und in's ganze Abendland gekommen sein. Viele der mit Bildern versehenen Stoffe werden ja ausdrücklich als tyrische oder syrische bezeichnet. Im hl. Lande war die Erinnerung an die Ereignisse aus dem Leben Christi und Mariä lebhafter. Dort, wo die Kreuzigung keine nationale Strafart war, wo man das hl. Kreuz und das Grab Christi als Mittelpunkte einer grofsartigen Wallfahrt verehrte, werden wohl die ersten Bilder des Gekreuzigten, die ersten Darstellungen des Grabmonumentes, vor dem ein Engel sitzt und dem sich zwei oder drei hh. Frauen nahen, gezeichnet worden sein. Die beiden unter dem Kreuz stehenden Männer, der Schwammträger und Longinus, dürften wohl in Syrien und Palestina zuerst gezeichnet und später allerorts kopirt worden sein. Das Bild des Todes Marias fällt bis in's XI. Jahrh. in Stil und Auffassung so sehr aus dem Rahmen abendländischer Kompositionen heraus, dafs es nur aus dem Morgenlande kommen kann. Gleiches gilt von dem Bilde der Höllenfahrt Christi, das in der späteren byzantinischen Kunst als Auferstehungsbild gilt.

So gern man aber die grofse Zahl und die Wichtigkeit jener morgenländischen Webereien anerkennen wird, so entschieden man in ihnen ein wichtiges Mittel der Beeinflussung der italienischen Kunst durch die orientalische finden mufs, ebensosehr wird man sich andererseits vor Ueberschätzung jenes Einflusses zu hüten haben. Die Bilder der Geburt und Kreuzigung und vor allem der Auferstehung Christi übertreffen in jenen Vorhängen nicht nur defshalb an Zahl alle andern, weil jene Geheimnisse in

[66]) Vgl. Duchesne in der Einleitung zum »Lib. pont.« I, p. CCXLIII s.

Jerusalem im Vordergrunde standen, sondern auch defshalb, weil die Altardecken, worauf sie sich finden, den Festzeiten angepafst wurden. Jedenfalls sind manche dieser auf den Teppichen dargestellten Szenen in Rom angefertigt worden, manche waren gestickt, nicht gewebt,[67]) viele waren überdies den Kirchen und Altären angepafst, für die sie bestimmt waren, denn sie trugen Bilder der dort verehrten Heiligen. Auf mehrern Stoffen war Leo IV. († 855) als Schenkgeber dargestellt.[68]) Ist es wahrscheinlich, dafs Teppiche mit der so breit ausgeführten Geschichte des hl. Petrus, mit der Darstellung rein römischer Heiligen: Caecilia, Laurentius u. s. w., mit dem Bilde der Widmung der neuen Leostadt aufserhalb Italiens entstanden seien? Auch aus Neapel kamen kostbare Seidenstoffe, Theodorich liefs als König von Ravenna in Unteritalien Purpurschnecken züchten, ja Rom selbst besafs zur Zeit Martials im Vicus Tuscus Seidenwebereien.[69]) Doch wenn auch die meisten, ja alle jene Bildwerke im Morgenlande gewebt oder gestickt worden wären, dann würde man sie von Rom aus bestellt haben, man würde für die spezifisch römischen Dinge Zeichnungen an die Fabriken in Alexandrien, Tyrus u. s. w. hingeschickt haben. Arbeiteten diese Orte aber nach römischen Zeichnungen, dann hätten wir hierin eine starke Beeinflussung der morgenländischen Kunst durch die abendländische, dann waren die beiden im Grunde aus der alten römischen Kultur ausgehenden und darum enge verwandten Richtungen auch später in enger Beziehung, in gegenseitiger Beeinflussung geblieben. Etwas Sicheres ist hier leider einstweilen noch nicht zu ermitteln. Weitere Forschungen, Auffindungen neuer Denkmäler werden hoffentlich in der Folge in diese dunkele Frage mehr Licht bringen.

Das bleibt aber einstweilen sicher, das ist eine werthvolle Frucht unserer Untersuchungen, dafs der ikonographische Cyklus im Beginne des IX. Jahrh. weit gröfser war als man meistens annimmt, ja dafs er bereits fast alle jene Gegenstände umfafste, die uns im X. und XI. Jahrh. begegnen. Man war doch schon weit, wenn Papst Paschalis († 824) dem Altare von Maria Maggiore für die verschiedenen Festzeiten sieben Decken schenken konnte, auf denen man Christi Geburt, Taufe (für Epiphanie), Einzug in Jerusalem für den Palmsonntag, Christi Auferstehung, dessen Himmelfahrt, die Sendung des hl. Geistes und die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel dargestellt sah. Zu jenen sieben Decken kamen 26 Vorhänge für die Bogen des Presbyteriums, worauf Szenen aus der Geschichte Christi sowie Marias Geburt und Himmelfahrt dargestellt waren.[70])

Noch beachtenswerther sind aufser den vielen Bildern aus dem Leben der Apostelfürsten die auf 46 Vorhängen dargestellte Folge der Wunder der Apostel und die an die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna sich anschliefsenden Bilder der in der Allerheiligenlitanei genannten Heiligen.[71])

Auffallend ist dagegen, dafs aus dem Alten Testament nur zweimal Daniel und einmal Propheten, aus dem Neuen Testament aber keinmal die Anbetung der hl. Dreikönige erwähnt wird. Indessen werden wohl auf Bildern der Geburt sowohl die Hirten als die Könige sich befunden haben.

Die in Rom bereits im VIII. Jahrh. so weit entwickelte Sitte, Altäre und Gräber, die Wände des Chores und die Intercolumnien des Schiffes mit figurirten Teppichen zu versehen, ist schwerlich je wieder im Abendlande ausgestorben. Sie führte um das Jahr 1500 zu der grofsartigen Blüthe der flämischen Teppichweberei. Die prachtvollen Teppiche des Vatikan, zu denen Rafael die Kartons zeichnete, gehören zu den letzten Zeugen der Anwendung dieser Dekorationsweise für die Kirchen. In den Prachtsälen der Vornehmen aber zeigen uns noch heute kunstvolle Gobelins, wie man einen Innenraum mit Webereien ausstatten kann. Für kirchliche Zweck sind in einigen Kathedralen figurirte Wandbehänge gestickt worden, in kleineren Kirchen hat man mit gemalten Teppichen schöne Wirkungen erzielt. So werden wir hoffentlich mit der Zeit weiter kommen und auch hierin energisch eintreten können in die Fufsstapfen unserer Vorfahren.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.

---

67) »Lib. pont.« II, 120 n. 58 Vestes de fundato S, habentes unam quidem tabulam acupictilem interclusam.

68) »Lib. pont.« II, 109 s. n. 14, 21, 22, 56, 57, 75.

69) »Epigram.« lib. XV, 27 v. 11 Nec nisi prima velit de Tusco serica vico.

70) »Lib. pont.« II, 61. Vgl. 76 n. 13 Vela 13 habentia diversas storias evvangeliorum et passiones beati Petri et Pauli necnon Andree apostoli.

71) »Lib. pont.« II, 54 n. 6; 10 n. 88.

Die Fünten von St. Nikolai und St. Petri in Rostock.

Mit 2 Abbildungen.

Wie St. Marien (s. o. Sp. 129 bis 134), so hatten auch alle andern Hauptkirchen in Rostock ihre werthvollen alten metallenen Fünten. Heute sind es, aufser St. Marien, nur noch zwei, welche sie sich bewahrt haben, St. Nikolai und St. Petri. Die Vorsteher von St. Jakobi begingen im Jahre 1811 die Thorheit, ihr schönes altes Bronzewerk, das aus dem Jahr 1467 stammte, zum gewöhnlichen Metallwerth zu verkaufen. Das Rostocker »Etwas« (vollständig lautet der Titel dieser alten Wochenzeitschrift, die eine wahre Fundgrube für Antiquitates Rostochienses aller Art ist: »Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen, für gute Freunde«) vom Jahre 1747 S. 70, hat uns die Inschrift der Fünte von St. Jakobi aufbewahrt; sie lautete: *Sanctificetur et fecundetur fons iste omnibus renascentibus ex eo in vitam eternam in nomine patris et filii et spiritus sancti Amen.* Und unten herum stand: *Qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit. Anno Domini MCCCCLXVII na Pinxsten do wart disse Fonte*[1]) *gegaten.*

Abbild 1. Fünte von St. Petri in Rostock.

[1]) Es steht gedruckt das Wort „Pinte", was aber falsch ist, da man mit „Pinte" wohl ein Flüssigkeitsmafs, aber nicht unser kirchliches Geräth bezeichnet,

Der erste Theil dieser Inschrift stimmt überein mit der Inschrift auf der erhalten gebliebenen Fünte von St. Petri, deren Beschreibung wir deshalb gleich anschliefsen. Sie steht noch heute auf ihrem alten Platz in der Nähe der Westwand des nördlichen Seitenschiffes. Drei bärtige Zottelmänner tragen auf einem an ihrem Rücken angebrachten Höcker den nach oben hin breiter werdenden runden Kessel. Dieser ist 61 *cm* hoch und ringsum mit zwei Figurenreihen geschmückt. Die oberen Figuren sind mit ihren Basen 47 *cm* hoch, die unteren sind nur halb so hoch. Um den oberen Rand des Fasses läuft ein Inschriftstreifen in Minuskeln: in · noīe · pateis · et filij · et · spiritus · sancti · Sāctificetur · et · secundetur · fons · iste · ōmb · renascētib⁹ · ex · eo · in · uitam · eternā · amē

In dem Gestaltenkranz, welcher die Fünte umgibt, erscheint die Jungfrau als Hauptfigur. Sie trägt auf dem linken Arm den Jesusknaben, der mit beiden Händen einen Apfel fafst. Es folgen nach rechts hin der hl. Andreas mit Buch und die hl. Anna selbdritt, der hl. Stephanus, drei Steine tragend, Johannes der Täufer mit dem Lamm, Maria Magdalena mit der Salbenbüchse, Paulus mit dem Schwert und endlich Petrus mit dem Schlüssel, dieser von links her den Anschlufs an die Figur der Maria erreichend. In der unteren Reihe stehen ebenfalls acht Heilige: eine nicht bestimmt zu benennende gekrönte Heilige mit einem Kirchenmodell, vielleicht die hl. Kunigunde, Paulus mit Buch und Schwert, Jakobus mit Buch und Keule, die hl. Katharina mit Rad und Schwert, die hl. Hedwig in Nonnentracht mit einem Kirchenmodell auf dem linken Arme, die hl. drei Könige Melchior, Balthasar und Kaspar.

Abbild 2 Fünte von St Nicolai in Rostock.

Unter dem Kessel ist ein Fufs angebracht, der sich in seiner Mitte zu einem aus mehreren Rundstäben gebildeten Ringe zusammenzieht und nach oben zu wieder anschwillt. Ueber dem Ringe in der Mitte steht in Minuskeln andreas ribe me fecit, unterhalb desselben ano dñi m v^r xii, etwas tiefer eine Hausmarke ☧, davon rechts peter (über dem P ein Kreuz), um den unteren Rand viche marten zeger hinrich syccolo. Vgl. »Rost. Etwas« 1740. S. 547.

Andreas Ribe ist auch der Giefser der bronzenen Fünte vom Jahre 1508 in der Kirche zu Kröpelin. Er ist ferner als Giefser von Glocken in mecklenburgischen Kirchen nachzuweisen und als solcher noch dem Verzeichnifs in Otte's »Glockenkunde« einzufügen. Peter Vick, Martin Seeger und Heinrich Sauerkohl werden Vorsteher der Kirche gewesen sein.

Ungefähr zweihundert Jahre älter als die Fünte von St. Petri ist die von St. Nikolai. Auch sie steht noch an ihrem alten Platz im Nordwesten der Kirche. Das Material dieser Fünte aber ist nicht edle Bronze, sondern Zinn, welches in späterer Zeit mit weifser Lackfarbe und Vergoldung überzogen ist.

Als Träger des Kessels, der im Innern 55 *cm* tief ist, dienen drei menschliche Gestalten. Aufserdem ist als Hauptstütze noch ein Fufs untergeschoben, der die Form einer umgestulpten Glocke hat. Der eigentliche Kessel ist rund mit geringer Verjüngung nach unten. Ganz unten am Rande umzieht ihn eine Inschrift in eingegrabenen Majuskeln, das mehr zu rathen als zu lesen ist: AVT DVER · HIC LOE MUDAT' · VEL · NON · EST MVNDA SACRI BAPDISMATIS UNDA.[2])

für welches Fönt, Fönte, Fünt, Fünte (vom lat. Fons) die herkömmliche Bezeichnung in Mecklenburg ist.

[2]) Der verstorbene Gymnasialdirektor Dr. Krause in Rostock und Dr. Theodor Hach in Lübeck (vgl. »Rostocker Zeitung« vom 9. Dezember 1883) ergänzen die Inschrift in folgender Weise: *„Aut d(um) ver-*

Die Wandung des Kessels ist oberhalb der Inschrift mit reliefartig vortretenden gothischen Arkaden umzogen, die mit Kleeblattbögen überspannt sind. Je zwei Kleeblattbögen werden von einem gedrückten Spitzbogen zusammengefafst, dessen Feld mit Maafswerk gefüllt ist. Die Formen dieses Maafswerks wechseln in auffallender Weise (Dreipafs, Fünfpafs, Vierblatt). Auch in den Zwickeln zwischen den gedrückten Spitzbögen findet sich ein ähnliches Maafswerk im Stil der Frühgothik des XIII. Jahrh. In einem der Zwickel sieht man ein fünfspeichiges Rad. (Zeichen des Giefsers?) Ein Deckel aus Kupfer, der oben mit einer Taube bekrönt ist, wurde nach einer darauf angebrachten Inschrift 1843 angefertigt.

Die Taufe ist mit einem in den Formen der Hochrenaissance ausgeführten hölzernen Umbau umgeben, in welchen schmiedeeiserne Gittertheile gleichen Stiles eingelassen sind. Ehedem ist diese Umfriedigung vielleicht ein Oktogon gewesen, von dem zur Zeit nur noch fünf Seiten bestehen. Darauf lassen Defekte in den angebrachten Inschriften schliefsen. An den Winkelecken der fünf Umfassungswände stehen korinthische Säulen, unter denen die, welche die Seite mit dem Eingangsportal einschliefsen, gröfser und stattlicher hervortreten. In den Friesen und Giebelaufsätzen stehen Inschriften, theils in hochdeutscher Sprache (auf den Taufakt sich beziehende Schriftworte), theils in niederdeutscher Sprache (Sätze des apostolischen Glaubensbekenntnisses). Die Giebelaufsätze der vier niedrigeren Wände sind mit je zwei, im Ganzen also mit acht Apostelgestalten bekrönt. Eine in gleichem Stil gearbeitete, jetzt im Rostocker Museum untergebrachte Wandung, welche als zugehörig anzusehen ist, trägt das Datum 1589.

Schwerin. Friedrich Schlie.

fsantur toti] hic loftion/e mundantur, vel non est munda sacri baptismatis unda". Der damit ausgesprochene Gedanke wäre: „Entweder wird man, während man hier in der Abwaschung ist, ganz gereinigt, oder nicht rein ist das Wasser der heiligen Taufe". Uns scheint der Buchstaben- und Wortbestand besser gewahrt zu sein, wenn das Wort *toti* wegbleibt, auch besteht kein Zwang, *mundantur* für *mutantur* zu lesen, denn ein *d* statt *t* sehen wir auch im Worte *bapdismatis*. Dann hiefse es: „*Aut dum versantur hic lotione mutantur, vel non est munda sacri baptismatis unda*". Und der Sinn wäre: „So gewifs das Wasser der heiligen Taufe rein ist, so gewifs werden die, welche darin sind, zu neuen Menschen gemacht". Immerhin aber mag der Begriff des Gereinigtwerdens das ursprünglich Gewollte sein und deshalb auch *mundantur* in diesem leoninischen Verse gelesen werden sollen.

Die frühgothischen Formen der Fünte sind der Art, dafs man sie vor 1300 datiren mufs. Der Verfertiger dieser Fünte beherrscht den gothischen Stil durchaus nicht mit solcher Sicherheit wie der, welcher die grofse Bronzefünte in St. Marien im Jahre 1290 herstellte. Er ist unsicher; man sehe nur den Wechsel in den Pafs- und Blattformen, womit die gedrückten Spitzbogen gefüllt sind; sie erscheinen wie tastende Versuche. Interessant ist es, mit diesem frühgothischen Taufpafs von St. Nikolai die drei Taufbecken von Imsum, Nordleda und Twistringen zu vergleichen, die von Mithof »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« Bd. V, S. 53, 74 und 195, Taf. VII veröffentlicht sind. Wie die Inschriften, so sind auch die seltsamen Buchstabenformen auf allen vieren sehr verwandt, das von Imsum hat ähnliche Träger wie das in St. Nikolai in Rostock, und auf dem von Twistringen spielt das „*vel*" für „*aut*" in gleicher Weise. Jenes von Imsum aber hat, was zu beachten ist, das Datum 1284. Ungefähr 1280, und zurück bis 1260 oder 1250: das wäre demgemäfs wohl auch die Zeit der zinnernen Fünte zu Rostock.

Bücherschau.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt und des Erfurter Landkreises, bearbeitet von Dr. Wilhelm Freiherr von Tettau; sowie des Kreises Osehersleben, bearbeitet von Dr. Gustav Schmidt. Halle 1890/91, Verlag von Otto Hendel.

Als XIII. und XIV. Heft der von der historischen Kommission der Provinz Sachsen herausgegebenen Denkmälerstatistik sind die beiden vorliegenden Bände schon vor mehreren Jahren erschienen, aber bei dem Reichthum dieser beiden Kreise an Monumenten, namentlich des Mittelalters, dürfte eine Anzeige derselben auch jetzt noch als zeitgemäfs gelten. Im Kreise Erfurt spielt weitaus die Hauptrolle die Stadt selbst, welche nicht weniger als 21 noch im gottesdienstlichen Gebrauche befindliche Kirchen und Kapellen umfafst, dazu 4 diesem Gebrauche entzogene und 9 Kirchen, von denen nur noch Reste vorhanden sind. Auch an Profangebäuden älteren Stils fehlt es nicht; sie gehen zumeist bis in die spätgothische Periode zurück, haben aber vielfache Umgestaltungen erfahren. Die Glanzzeit Erfurts bildete das spätere Mittelalter, und für die Blüthe des kirchlichen Lebens legt zumal die grofse Anzahl hervorragender Klosterkirchen aus der frühgothischen bis in die spätgothische Epoche beredtes Zeugnifs ab. Anlage und Ausführung derselben zeigen eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit und wegen ihrer baulichen Gestaltung, wie wegen

mancher Reste innerer Einrichtung (Altäre, Sakramentshäuschen, Lettner, Schnitzwerke, Figuren, Epitaphien, Glasgemälde etc.) verdienen sie ganz besondere Beachtung. An Bedeutung werden sie nur noch von den beiden Stiftskirchen, Dom und St. Severi, übertroffen, die durch ihre Lage, Bauart, Ausstattung imponiren wie wenige Kirchen Deutschlands. Schlanke Verhältnisse, edle Formen, reicher Dekor zeichnen sie in hohem Maafse aus. Ueber alle diese und viele andere Vorzüge berichtet anschaulich das vorliegende Heft und erläutert diesen Bericht durch manche gute Abbildungen. Diese gehen allerdings nur eine lückenhafte Vorstellung von dem monumentalen Reichthum, weil mit Recht auf manches, bereits anderweitig abgebildete Denkmal hingewiesen wird. Die Architektur wird eingehender behandelt als der mehr dekorative Schmuck, und am knappsten kommen die Kleinkünste weg, von denen auch Einiges übersehen sein mag, wie z. B. die beiden merkwürdigen gothischen *fistulae* in dem gleichzeitigen ledergeschnittenen Etui im Dom. — Die „kunststatistische Uebersicht" erfüllt recht gut ihren Zweck und die „Glockenschau" stellt das hezügliche Material lehrreich zusammen. — Was der Landkreis bietet, ist zahlreich, auch mannigfaltig, weil Erzeugnisse aller Stilarten von der frühromanischen bis in die Renaissance umfassend, aber fast alle Denkmäler erscheinen in später sehr veränderter Form.

Nach denselben Grundsätzen ist ebenso fleifsig der Kreis Oschersleben bearbeitet. Dieser hat seinen monumentalen Schwerpunkt in den romanischen Kirchenbauten, namentlich in den gewaltigen Anlagen von Kloster-Gröningen, Hamersleben und Huysburg, welche gründlich besprochen, zugleich besonders in ihrem eigenartigen wie reichem, plastischem Architekturschmuck durch zahlreiche gute Zeichnungen erläutert werden. Von höchster Merkwürdigkeit und Seltenheit (sonst nur noch in Quedlinburg, Halberstadt und Hildesheim vertreten) sind die Stuckreliefs der Empore von Gröningen (in dieser Zeitschrift Bd. II, Spalte 345—350 näher beschrieben). Die Ausbeute an Ausstattungs- und Kleinkunstgegenständen ist zwar nicht gering, steht aber in keinem Verhältnisse zu jenen architektonischen Meisterwerken; dem einen wie dem anderen wird die Beschreibung in befriedigender Weise gerecht. S.

Von dem Werke Merlo's über die kölnischen Künstler liegt die neue, bei L. Schwann in Düsseldorf erschienene Auflage (welche bereits im VI. Bande dieser Zeitschrift, Sp. 284 u. 285 besprochen wurde) nunmehr vollendet vor, ein stattlicher Band von 40 Bogen mit 60 Bildtafeln und zahlreichen Textillustrationen zum Preise von 45 Mark. — Das trotz der vielfachen handschriftlichen Ergänzungen des (am 28. Oktober 1890 gestorbenen) Verfassers veraltete Werk durch Berichtigungen und Zusätze auf die Höhe der gegenwärtigen Forschung zu bringen, war eine schwierige Aufgabe, die vollständige Beherrschung des Stoffes, grofse Geschicklichkeit und selbstlose Hingebung verlangte. Der Herausgeber Firmenich-Richartz hat diese Aufgabe vortrefflich gelöst, in dem urkundlichen Material von Hermann Keussen unterstützt, in der Beurtheilung der kölnischen Kupferstecher von Max Lehrs berathen. Das Werk darf daher in seiner neuen Gestalt als eine durchaus zuverlässige Geschichte der kölnischen Kunst bezeichnet werden, über deren Erzeugnisse, bis in die Gegenwart hinein, es an der Hand der Meister, mögen sie Architekten, Bildhauer, Glockengiefser, Maler, Glaser, Münzmeister, Goldschmiede, Kupferstecher, Formschneider sein, sehr übersichtlich orientirt, zumeist durch gute Abbildungen die hervorragendsten Schöpfungen alter und neuer Zeit erläuternd. Nachschlagebuch und fortlaufende Lektüre zu gleicher Zeit wird es sich als einen verläfslichen Führer für Alle bewähren, welche sich mit den Schätzen dieser Kunstmetropole genauer bekannt machen wollen; daher kann und mufs es auch im vaterstädtischen Interesse angelegentlich empfohlen werden. — Wie fruchtbar die kölnische Kunstforschung namentlich im letzten Jahrzehnt gewesen ist, zumal auf dem Wege stilkritischer Prüfung, zeigt ein Blick in die neue Auflage. Manchen berühmten Namen enthält sie nicht mehr, der früher mit Unrecht für Köln in Anspruch genommen war, aber um wie viel bestimmter treten die alten Meister heraus, um wie viel vollständiger und begründeter ist die Aufzählung ihrer Werke! Und wie dankbar ist die Errungenschaft zu begrüfsen, dafs die vielen hervorragenden Künstler, besonders Maler, über deren Namen die Archive sich bisher leider noch immer ausgeschwiegen haben, in ihren Werken scharf charakterisirt hervorgehoben werden unter den Bezeichnungen, welche ihnen die Kunstgeschichte provisorisch beigelegt hat! Diese namenlosen Meister, insbesondere Maler, hatte Merlo, dem es vornehmlich darauf ankam, aus den Urkunden über die äufseren Lebensumstände der kölnischen Künstler zu informiren, völlig ausgeschlossen, und diese Lücke wurde um so empfindlicher, als die neueste Forschung sich vor Allem mit den Kunstwerken und ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten beschäftigt, um sie in bestimmte Gruppen zu vereinigen. An dieser Gruppenbildung ist der Herausgeber, wie zahlreiche, allseitig beifällig aufgenommene Aufsätze in den vier letzten Jahrgängen dieser Zeitschrift beweisen, schon Jahre in hervorragendem Maafse betheiligt und sein Nachtrag: „Werke anonymer Meister" hat daher um so gröfsere Bedeutung. Hier erscheinen in chronologischer Aufzählung mit ihren sämmtlichen bekannten Werken, von denen manche in Lichtdrucken beigefügt sind, der „Meister des Georg- und Hippolyt-Altars, „der Glorifikation Mariä", „des Marienlebens", „der heiligen Sippe", „des Barthelomäus" und „von St. Severin", eine überaus interessante Zusammenstellung, wie sie bis jetzt mit annähernder Vollständigkeit nirgendwo versucht ist. — So hat denn, dank der geschickten und liebevollen Bearbeitung, das für seine Zeit epochemachende Werk Merlo's eine glänzende Auferstehung erfahren, welche der weiteren, jetzt recht in Flufs gerathenen Durchforschung der kölnischen Kunstgeschichte, namentlich der Malerschulen des XV. und XVI. Jahrh., grofsen Erfolg verspricht. Ueberall sind die Fäden gesponnen, an die angeknüpft werden kann, und es ist kaum denkbar, dafs die Urkunden ihren überlang verschlossenen Mund nicht bald öffnen sollten, besonders auch zur völligen Klärung der allmählich brennend gewordenen Hauptfrage in Betreff des Meisters Wilhelm. R.

Digitized by Google

Abrifs der Kunstgeschichte des Alterthums. In synchronistischer vergleichender Darstellung von Gustav Ebe. Mit 4 Tafeln und 557 Abbildungen im Text. Düsseldorf 1895. Druck und Verlag von L. Schwann (Preis: 26 Mk.)

Sein Lieferungswerk über „Die Schmuckformen der Denkmalsbauten" (über welches hier Bd. VI, Sp. 286/287 berichtet wurde) hat der Verfasser vorübergehend unterbrochen, um mit dem vorliegenden Werke vor das Publikum zu treten. Diesem will er ein Handbuch bieten, welches die Kunstgeschichte des Alterthums im Lichte der grofsen neuen Entdeckungen und Funde darstellen, vor Allem aber den Zusammenhang der einzelnen grofsen Kunstkreise nachweisen soll. In 9 Abschnitte zerlegt der Verfasser sein gewaltiges, aber eng ineinandergearbeitetes Material, und der erste derselben, der die „vorgeschichtlichen Kunstanfänge" behandelt, hat zugleich eine grundlegende Bedeutung. Hier zeigen sich schon die beiden grofsen Ströme der hamitischen und semitischen Kunst einerseits, der arischen andererseits; beide haben ihr eigenes Bett, weil ihre besonderen Gesetze, aber mannigfach berühren sie sich und wenn zuerst der semitische Einflufs vorwiegt, dann tritt später, und zwar in der Glanzzeit, der arische in den Vordergrund. Aber immer behaupten sich durch das ganze Alterthum, ja bis in's Mittelalter hinein die Einflüsse von der einen wie von der anderen Seite, bald mehr das Typische, bald mehr der Anschlufs an die Natur. „Die monumentale Urkunst des Morgenlandes", die sich auf die Aegypter beschränkt, erweitert sich zur „morgenländischen Kunst der Blüthezeit", die schon in manche Zweige auseinandergeht. Um dieselbe Zeit tritt die „älteste arische Monumentalkunst in Kleinasien und Griechenland" auf, und kaum hatte die abgeleitete Kunst der orientalischen Völkergruppe sich entfaltet, als die „arische Völkergruppe" sich geltend macht und zuerst die vorgriechischen Völker Kleinasiens, sodann die ältesten Hellenen und die Etrusker auf den Schauplatz treten. Wie der archaisch-griechische Einflufs sich aufserhalb Griechenlands bethätigt, bis endlich die Hellenen den Höhepunkt des gesammten alten Kunstschaffens erstiegen, wird im VII. Abschnitt dargestellt. Unter dem Titel „Hellenismus und Römerthum" wird sodann in langer Erörterung der Siegeszug geschildert, den die griechische Kunst nach Kleinasien und Sizilien, nach Syrien und Aegypten, in das römische Reich und alle ihm unterworfenen Länder und Provinzen unternahm, zuletzt nach Gallien, Britannien und Germanien. Die Skizzirung des Nebenzweiges, den die Kunst in Persien unter den Arsaciden darstellt, bildet den Schlufs des Werkes.

Wie reich sein Inhalt ist, ergibt sich schon aus dieser knappen Uebersicht. Es darf hinzugefügt werden, dafs die Gedanken mit grofser Sorgfalt in einander verwoben sind und in edler Sprache ihren Ausdruck finden. Das beständige Betonen der verschiedenen Quellen und ihrer Verzweigungen, der stetige Nachweis der Entwicklung und Fortpflanzung der Formen, in welche die Textilkunsterzeugnisse noch mehr hätten hineingezogen werden können, die unaufhörliche Hervorkehrung der praktischen Gesichtspunkte, die den erfahrenen Baumeister überall erkennen lassen, sind sehr geeignet, zu belehren und zu fesseln. Das überreiche Illustrationsmaterial aber, von dem freilich bei einem eigentlichen Unterrichtsbuch nicht erwartet werden kann, dafs es viel Neues enthält, erleichtert wesentlich das Verständnifs, obwohl bei dem Zustande, in dem einzelne Monumente sich befinden, die Deutlichkeit Manches zu wünschen übrig läfst. Im Uebrigen ist die Ausstattung eine glänzende, die dem Verleger zur Ehre gereicht. Bei dem erneuten Interesse, welches in Folge der vielen glorreichen, jedes Jahr sich wiederholenden und erweiternden Entdeckungen die Denkmäler des Alterthums gewonnen haben, kann für ein Buch, welches ihnen so geschickt wie sorgsam Rechnung trägt, der Erfolg nicht zweifelhaft sein. A

Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom von H. Grisar S. J., als Separatabzug aus „Römische Quartalschrift" Nr. VIII, S. 1—48 bei Filippo Cuggiani in Rom 1894 erschienen, bringt von zwei Füllungen dieser in den letzten Jahren so viel besprochenen Holzthüre ganz zuverlässige photographische Abbildungen. Sie stellen die bekannte Kreuzigung sowie die Verherrlichung Christi und des Kreuzes dar, an welche der Verfasser sehr sorgsame, mit grofser Bestimmtheit vorgelegte Untersuchungen knüpft. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, z. B. die Füfse ohne Nägel (die aber auch, nebenbei bemerkt, an den in Deutschland entstandenen Kruzifixen bis in das XIII. Jahrh. hinein die Regel bilden) werden genau festgestellt und daraus manche bemerkenswerthen Schlüsse gezogen. Dann wird die auffallend schön aufgefafste und dargestellte Szene der Verherrlichung Christi und des Kreuzes eingehender geprüft, zuletzt der Kunstcharakter und Ursprung der Thürskulpturen (für die 435 als Entstehungszeit wohl mit Recht angenommen wird) sowie die auf ihnen vielleicht zum ersten Male begegnende Darstellung der „concordia veteris et novi testamenti" besprochen. Sämmtliche Erörterungen zeichnen sich durch grofse Klarheit und Bestimmtheit aus. S.

Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im XIV. u. XV. Jahrh. stellt F. v. Reber in den Sitzungsberichten der philos.-philolog. und der histor. Klasse der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften 1894 Heft III (Sonderabdruck bei F. Straub in München 1895) sehr interessante Untersuchungen an, die an vier datirte bezw. datirbare Gemälde anknüpfen, nämlich an das Tafelbild im Thürbogen des Sommerrefektoriums zu Bebenhausen (ca. 1335), an das Altarwerk in der St. Vituskirche zu Mühlhausen am Neckar (1380), an den herrlichen Magdalenenaltar der Kirche zu Tiefenbronn, 1431 von Lukas Moser, an den in derselben Kirche befindlichen Hochaltar, 1469 von Hans Schüchlin. Der Nachweis dieses Entwicklungsganges, des Einflusses zunächst aus der Umgebung, dann aus Köln, den Niederlanden und namentlich aus Böhmen, später aus Ulm, zuletzt auch aus Nürnberg, sowie des Anschlusses zuerst an die Wand-, dann an die Miniaturmalerei, zuletzt an die Holzplastik, ist reich an neuen, werthvollen Gesichtspunkten, die sich auch bei anderweitigen Untersuchungen bewähren werden, daher volle Beachtung verdienen. H

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom. Mit Lichtdruck (Tafel XII). Von SCHNÜTGEN 333

Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. Von STEPHAN BEISSEL 357

Die Fünten von St. Nicolai und St. Petri in Rostock. Mit 2 Abbildungen. Von FRIEDRICH SCHLIE 375

II. BÜCHERSCHAU: W. von Tettau, Kunstdenkmäler-Statistik des Kreises Erfurt. Von S. 380

G. Schmidt, Kunstdenkmäler-Statistik des Kreises Oschersleben. Von dems. 381

Merlo's Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit von Firmenich-Richartz und Keussen. Von R. 381

G. Ebe, Abrifs der Kunstgeschichte des Alterthums. Von A. 383

H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom. Von S. 384

F. v. Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im XIV. und XV. Jahrh. Von H. 384

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1895.

ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

HERAVSGEGEBEN · VON · ALEX · SCHNÜTGEN · COELN
JAHRGANG VIII
DRUCK · VERLAG · L · SCHWANN · DÜSSELDORF

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1895. — VIII. JAHRGANG. — 1895.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY.
Treat fund

Inhalts-Verzeichniss

zum VIII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

Spalte

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen im erzbischöflichen Museum zu Köln. Von Schnütgen 1
Kirchliche Alterthümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock. Von Friedrich Schlie 3
Gedanken über die moderne Malerei. Neue Folge. Von Paul Keppler . 17, 81, 109
Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen. Von Ludwig Arntz 33
Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand. Von Franz Jostes . . 57
Die neue Maria-Empfängnifskirche zu Düsseldorf. Von Ludwig Becker . 65
Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Von Eduard Firmenich-Richartz. . . . 97, 129, 233, 297, 329
Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe. Von Heinrich Schrörs 155
Alterthümer sus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. Von Friedrich Schlie 169, 267

Spalte

Frühgothisches Lectionsrium in der St. Nikolaikirche zu Höxter. Von Graf J. Asseburg 185
Das Kreuz von Nola. Von Adolf Franz 197
Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom. Von Schnütgen 201
Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf. Von Steph. Beissel 203
Ueber alte und neue Mosaiktechnik. Von Friedrich Stummel 209
Die Turnustafel im Dome zu Chur. Von W. Effmann 249
Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Altkölnisches Tafelgemälde Von E. Firmenich-Richartz 265
Ein neuer Leuchter für die Osterkerze. Von Joseph Prill 283
Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. Von Stephan Beissel 307
Die St. Luciuskirche zu Chur. Von W. Effmsnn 345, 363
Der hl. Eustachius oder Hubertus. Kupferstich von Alb. Dürer. Von Aug. Sträter 361

II. Nachrichten.

Spalte

August Reichensperger †. Von Schnütgen 167
Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen in Strafsburg. Von Edmund Braun 221

Spalte

Die XLII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlsnds 228
Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst". Von Cl. Frhr. von Heereman 230

Digitized by Google

III. Bücherschau.

Spalte

Münzenberger u. Beissel, Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. IX. Lieferung. Von A. Reichensperger 31
Freericks, Der Apoll von Belvedere. Von B. 63
Geistberger, Die kirchliche Kunst. I. Jahrgang. Von G. 63
Kühlen's Verlag, Farbendruckbilder und Bildermappe. Von H. 64
Hager, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn nnd die Wessobrunner Stukkatoren. Von Schnütgen 93
Detzel, Christliche Ikonographie. I. Bd. Von H. 94
Knoblauch, Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei. Von R. 96
Die beiden neuesten Veröffentlichungen der internationalen chalkographischen Gesellschaft: Lippmann, Elf Holzschnitte des „Meisters I. B. mit dem Vogel“ und „Die sieben Planeten“. Von L. Kaufmann 123
Grisar, Ein angeblicher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten. Von Schnütgen 128
„Braunschweigs Baudenkmäler“ Serie I, 3. Aufl. und Wiehe „Die Ausmalung der Stiftskirche zu Königsluter“. Von G. 167
Arntz, Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen mit zwölf Erweiterungsentwürfen. V. Schnütgen 167
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1895. Von R. 231
Gsaller, Der Kirchenbau auf Grund der Schöpfung. Von A. 257
Schäfer, Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Von R. 258
Gerhardy, Praktische Rathschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräthe und Paramente. Von Schnütgen . . . 258
de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas. Von K. 259
Aufleger, Die Klosterkirche in Ottobeuren. Von A. 259
Brockhaus, Unsere heutige Baukunst. Von R. 259

Spalte

Hildebrand, Wisby och Dess Minnesmärken. Von S. 260
Beisael, Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Von Schnütgen . 260
Weizsäcker, Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi. Von G. 261
Engelhard, Hans Raphon. Von S.. . 261
Engels, Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Von B. 261
Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Von B. 261
Nikel, Allgemeine Kulturgeschichte. Von D. 262
Göringer, Der goldene Schnitt. Von G. 262
v. Pereira, Leitfaden für die Tempera-Malerei. Von G. 262
Sturmhöfel, Akustik des Baumeisters. Von Cohen 263
de Farcy, Notes sur l'exposition rétrospective d'Angers. Von Schnütgen . 263
Forrer, Mein Besuch in El-Achmim. Von K. 263
Regensburger Marien-Kalender für das Schaltjahr 1896. Von H. 264
Photographische Union. Bilder aus der Apollinariskirche in Remagen. Von S. 264
Kunstverlag von Benziger & Co. Magnifikat. Von G. 264
Schwann'scher Verlag, Lithographien von Heiligen des Franziskanerordens, gezeichnet von H. Commans. Von Schnütgen 264
St. Norbertus-Kunstverlag, Farbendruckbilder. Von H. 264
Helms, Danske Tufsten-Kirker. Von Schnütgen 287
Grisar, Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Von S. 288
Göbel, Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze 289
von Helfert, Eine Geschichte von Thoren. Von S. 289
Neuwirth, Die Junker von Prag. Von S. 289
Mitiua, Ein Familienbild aus der Priszillakatakombe. Von D. 290
Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Von G. 290

Digitized by Google

Spalte

Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen. Von S. 290
Scheibler und Aldenhoven, Geschichte d. Kölner Malerschule. Von Schnütgen 291
Semper, Der „Meister mit dem Skorpion". Von B. 291
Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau 292
Koopmann, Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Von V. . . . 292
Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle. VII. Vol. Von B. 292
Le Coloriste Enlumineur 293
Hope, On the Tomb of an Archbishop recently opened in the Cathedral church of Canterbury. Von H.. 294
Frauberger, Handbuch der Spitzenkunde. Von H. 294
Heiden, Muster-Atlas für Industrie und Kunstgewerbe. Von Schnütgen . . 295
Nissen, Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Von L. 295
Baedeker, Reisehandbücher. Von D. H. 296
„Alte und neue Welt". Von A. . . . 296
von Padberg, Haussprüche und Inschriften, Von D. 296
Kühlen's Kunstverlag, „Die sieben Freuden Mariä". Von H. 296
Schmidt's Kunstverlag, Fiesole'sche Engel und Heilige. Von H. 296
Goyan, Pératé, Fabre, Le Vatican, les papes et la civilisation. Von S. . 313
Schultz, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste 313
Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Von D. 314
Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Von Keppler 315
Schultze, Archäologie der christlichen Kunst. Von K. 318
Hasak, Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Von S. . . 319
Becker, Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Von G. . . 320
Adamy, Kunstdenkmäler im Grofsherzogthum Hessen. Kreis Friedberg. Von Schnütgen. 320
Kohte, Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. III. Band. Von Schnütgen. 321

Spalte

Plath, Nimwegen. Ein Kaiserpalast Karls des Grofsen. Von K. 321
Pischel, Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche zum hl. Jakobus zu Neisse. Von A. 322
Bourban, Etude sur un bon pasteur et un ambon. Von S. 322
Riehl, Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des XV. Jahrh. Von S. 323
Stettiner, Die illustrirten Prudentius-Handschriften. Von D. 323
Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim. Von A. 324
Strange, Alphabets. Von Schnütgen 325
Stammler, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Von Schnütgen 326
Lipperheide, Die dekorative Kunststickerei. Lief. III. Von Schnütgen 326
Rosenberg, Allegorie auf St. Blasien. Von R. 326
Barbier de Montault, Oeuvres complètes. Von H. 327
Allmers, Gedenkblätter zur siebenzigsten Geburtstagsfeier des Bremer Bildhauers Diedrich Kropp. Von G. 327
„Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit." 1896. Von G. 328
„Katalog der Photographischen Gesellschaft". Von H. 328
Strafsburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein für Elsafs-Lothringen. Von F. C. Heimann 351
Polaczek, Der Uebergangsstil im Elsafs. Von G. 352
Schmid, Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrh., aufgenommen nach den Abgüssen des Museums für vergleichende Skulptur im Trokadero zu Paris. Von R. 353
Sach, Hans Brüggemann und seine Werke. Von B. 354
Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Von Schnütgen 354
Wilpert, Fractio panis. Von Schnütgen 356
Beissel, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Von H. 357
Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 nach Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. V. Schnütgen 358

Spalte

Spitta, Gottesdienst und Kunst. Von Andreas Schmid 358
von Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. Von J. A. Endres 359
Beissel, Münzenberger'sches Altarwerk. X. Heft. Von Schnütgen 360
Henner, Altfränkische Bilder. Kalender 1896. Von G. 360
Riegel, Die bildenden Künste. Von K. . 385
Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XIX bis XXI. Von S. . 385
Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen Von H. 386
Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Von R. 387
Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Von D. . . 388
Gerland, Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Von G. 389
Weale, Gerard David Painter and Illuminator. Von K. 389
Graf, Katalog des Bayrischen Nationalmuseums. VI. Bd. Von S. 390
Lipperheide, Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. V. Sammlung. Von Schnütgen 390
Cremer, Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Von G. 391
Kühlen's Kunstverlag, Andachtsbilder. Von H. 392
Weber, Vorträge und Ansprachen. V. S. 392

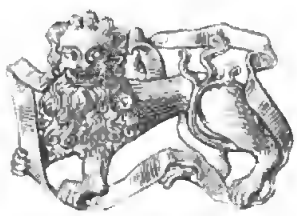
IV. Abbildungen.

Spalte

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen im erzbischöflichen Museum zu Köln. (Lichtdrucktafel I.) 1
Kirchliche Alterthümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock (3 Abbildungen) 7—10, 13—14
Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen. (12 Erweiterungsentwürfe I—XII) . . . . . 39—50
Die neue Mariä-Empfangnifskirche zu Düsseldorf. (Lichtdruck-Doppeltafel II und 7 Abbildungen) . . . . . 67—78
Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel (6 Lichtdrucktafeln III, IV, V, VII, IX, X und 4 Abbildungen) 97, 104, 129, 137—138, 141—142, 145—146, 151—152, 233, 297, 329
Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. (14 Abbildungen) 171—172, 177—178, 181—182, 267 282

Spalte

Frühgothisches Lectionarium in der St Nikolaikirche zu Höxter. . . . . 193—194
Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom. (Lichtdrucktafel IV) 201
Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf. (3 Abbildungen) 203—208
Die Turnustafel im Dome zu Chur. (2 Abbildungen) . . . . . 253—254
Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Altkölnisches Tafelgemälde. (Lichtdrucktafel VIII) 265
Ein neuer Leuchter für die Osterkerze. 285—286
Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim 309 310
Die St. Luciuskirche zu Chur (19 Abbildungen) 347—350, 363—384
Der heilige Eustachius oder Hubertus. Kupferstich von Albert Dürer. (Lichtdruck-Doppeltafel XI und XII) . . . 361



FA 26.2

MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 1.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRATER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen
im erzbischoflichen Museum zu Köln.

Abhandlungen.

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen
im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel I).

Ein kostbares Vermächtnifs aus dem Kunstnachlafs des unvergefslichen Stadtpfarrers Münzenberger hat das erzbischöfliche Diözesan-Museum in Köln vor Jahresfrist das hier abgebildete Triptychon erhalten. Dasselbe besteht in einem Tannenholzschreinchen, welches 0,78 *m* hoch, 0,61 *m* (mit aufgeschlagenen Flügelthürchen 1,17 $^1/_2$ *m*) breit, 0,16 *m* tief und ganz polychromirt ist. Die wohlerhaltenen Aufsenseiten der Flügel zeigen auf röthlichem Grund einen grofsen vortrefflich gezeichneten, fein abschattirten gelblichen Rankenzug, der dem Raum geschickt angepafst ist, unter Aussparung der Stellen für die kurzen durchbrochenen und vergoldeten Eisenbeschläge. — Die weniger gut erhaltenen und, weil sehr dünn bemalt, auf der Photographie die Holzmaserung in den Vordergrund drängenden Innenseiten sind mit einem spätgothischen Stoffmuster verziert: bräunliche Ranken mit goldgefafsten schwarzen Granatblümchen, die sich von dem gelbschraffirten rothen Grunde vornehm abheben. — Sockel und Bekrönung des Kästchens sind roth, blau und grün gestrichen und der aus Thon ganz flach gebildete, fein stilisirte Rankenstab ist vergoldet und braun lasirt. In derselben Weise ist der Rundbogenfries behandelt, der das Grüppchen baldachinartig überfängt, für dasselbe ein das Auge in hohem Maafse befriedigender Abschlufs. Den Hintergrund bildet ein als aufgehängter Teppich gedachtes, überaus delikates, golddurchschossenes Stoffmuster, welches sehr reich und doch sehr ruhig wirkt, durch die in den Kreidegrund eingravirten Linien eine gewisse Textur und dadurch mehr Fülle und Wärme erhält. Auf diesem anmuthigen Grunde, der dem Raum eine feierliche und doch behagliche Stimmung verleiht, kommen die bemalten Thonfigürchen in vollendeter Lieblichkeit zur Geltung. Aus hellrothem Thon hat des Künstlers Hand sie modellirt und diesem unmittelbaren Schaffen mag der bezaubernde Wurf und Flufs, die unvergleichliche Leichtigkeit und Anmuth dieser herrlichen Figürchen vornehmlich zuzuschreiben sein, die gebrannt und mit Kreide überzogen noch den Reiz fast emailartiger Bemalung erhielten. Ein feines Golddessin belebt das röthliche Kleid der Gottesmutter, ein Goldsaum ihren weifsen blaugefütterten Mantel, und mit der weifsen Albe des Engels kontrastirt vorzüglich das braunrothe, schwarz dessinirte Pluviale. Auch das Brustbild von Gott Vater, der mit seinem vergoldeten Mantel aus blauer Wolke herausragend, den hl. Geist sendet, sowie die Kissen, die frei auf der polychromirten Holzbank liegen, sind direkt aus Thon gebildet, ebenso das Erkerschränkchen, dessen edel stilisirtes und scharf geschnittenes Maafswerk der Vertrautheit des Künstlers auch mit den Architekturformen das glänzendste Zeugnifs ausstellt. Das aufgeschlagene Buch auf dem Pulte, Gläschen, Döschen, Wachsstöckchen in dessen Aufsatz erhöhen noch den Reiz der Innenausstattung. So vereinigt sich Alles zu einem herrlichen Kunstwerk, welches an Zartheit der Empfindung, Feinheit der Ausführung, Erbaulichkeit der Wirkung nicht leicht übertroffen werden dürfte, ein wahres Muster religiöser Plastik, welches unseren christlichen Künstlern zum Studium nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Hier vollkommene Einfachheit und ungeschminkte Naivität, hier pure Kindlichkeit und lautere Andacht, hier nicht die Spur von gesuchter Pose bezw. akademischem Zwang, und dennoch und gerade defswegen hohe, vollendete Kunst. — Gesichtsausdruck, Faltenwurf, Bewegung, weisen das vorliegende Grüppchen der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. und der kölnischen Schule zu. In dem Kopfe der Gottesmutter wie in der Gewandbehandlung klingt noch die Eigenart Stephan Lochner's nach und in dem Typus des Engels vermeinen wir schon Anklänge an den „Meister des Marienlebens" zu gewahren. Schnütgen.

Kirchliche Alterthümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock.

Mit 3 Abbildungen.

I. Grofser hölzerner Kruzifixus.

Das älteste Schnitzbild der Nikolaikirche, das sich ehedem in einer Nische des leider abgebrochenen sogenannten Oktogon an der Nordseite der Kirche befand, ist jetzt an der Thurmmauer, links von der Orgel, angebracht. Es ist eine an einem Kreuz stehende bärtige Gestalt, etwas über Lebensgröfse, mit ausgestreckten Armen; die Füfse sind nackt und schräge abwärts gestellt, wie wenn sie auf einem Trittbrett gestanden hätten.[1]) Bekleidet ist sie mit einem langen weiten Rock, der vergoldet und farbig gemustert ist. Es wird eines jener alten Christusbilder sein, in denen die Figur wohl die Körperhaltung des Gekreuzigten hatte, aber an das Marterholz nicht angenagelt war, entsprechend einer alten Anschauungs- und Darstellungsweise, welche den Heiland in königlichem Schmuck am Kreuze stehend, nicht angenagelt sehen wollte. Uebrigens sollen Füfse und Hände ehemals mit eisernen Ringen am Kreuzholz befestigt gewesen sein.[2]) „Christus sieget", lautet die griechische Inschrift an einem kleinen Metallkreuze mit dem so dargestellten Christus im Kopenhagener Alterthumsmuseum und an ganz ähnlichen in Oesterreich gefundenen Denkmälern dieser Art. Die mit Blumen bemalten Thüren, welche ehedem die Nische im alten Oktogon schlossen, sind in das Rostocker Museum gebracht.

Bekleidete alte Kruzifixe bewahrt das Grofsherzogliche Museum aus den Kirchen zu Tempzin bei Brüel und Severin bei Sternberg. Auch befindet sich noch heute ein solcher Kruzifixus im Altarschrein der Kirche zu Retschow bei Doberan. Ob nun diese Bilder im späteren Mittelalter als Bilder der Sunte Hülpe oder auch der h. Kümmernifs verehrt wurden, deren es auch in Norddeutschland einige gab (man denke an Diepholz bei Bremen), ist nicht zu sagen. Fast könnte das Vorkommen der Kümmernifs als Wandbild in der Nikolaikirche zu Rostock (s. u.) dazu verleiten, einen solchen Kultus für Rostock anzunehmen und das vorstehend beschriebene Holzbild damit in Verbindung zu bringen. Aber es fehlt an jeder weiteren Ueberlieferung darüber. Dafs der Gedanke eines Sunte-Hülpe-Kultus in Mecklenburg nicht fremd war, läfst sich nachweisen. Es hat sich nämlich bei Grevismühlen eine Spur von einer Sunte-Hülpe-Kapelle gefunden. (Vgl. Masch „Beiträge zur Geschichte merkwürdiger Bücher", 2. Stück, 1769. »Mecklenb. Jb.« LVII, Q. II, S. 16.)

[1]) Das Trittbrett ist bei der Restauration wieder angebracht worden.

[2]) Vgl. »Mecklenb. Jahrb.« XVIII, S. 297.

II. Alte Wandgemälde.

Von den während der letzten Restauration der Nikolaikirche zu Rostock während der Zeit von 1890 bis 1893 unter der Tünche zum Vorschein gekommenen alten Wandgemälden sind leider nicht mehr als zwei gerettet worden. Von diesen befindet sich das eine, welches in drei Abschnitte zerfällt, an der Wand des nördlichen Seitenschiffes, das andere an der Westwand des Gemeindehauses nordwärts von der Orgel. Die beigegebenen Abbildungen machen eingehendere Beschreibungen überflüssig.

Die Szene rechts in dem zuerst genannten Bilde auf der Nordseite der Kirche ist die Leidensunterhaltung zwischen Jesus und Maria mit der Unterschrift:

hir ſit jheſus mit ſiner moder uñ kolſet mit er vā ſine lidende up den goden mitweken.[3])

Das Spruchband des Heilandes trägt die Umschrift:

ſchal de menſche dat ewighe leuent ernen § ſo mot ick in deſſen liden vor dē menſche ſterve.

Das Spruchband der Maria lautet:

dine pine ūn dine ſmerte § wil ik mit di dreghe ī mine hte §

Oberhalb beider die Leidenswerkzeuge in grofser Zahl.[4])

[3]) kolsen = reden, goden mitweken = Mittwoch der Charwoche.

[4]) Alles, was sich rechts vom Kreuze befindet, war, mit Ausnahme des Hahns, deutlich sichtbar und verhältnifsmäfsig gut erhalten. Weniger gut das, was sich links vom Kreuz befindet. Die Gewänder, Würfelbecher und Würfel sind nach Wandbildern in anderen Kirchen des Landes ergänzt, z. B. nach denen in Kalkhorst bei Dassow. Von den drei Köpfen (Kaiphas, Pilatos, Sadducäer? auch andere Köpfe kommen sonst vor, vgl. das Bild Nr. 325 im Schweriner Museum) war nur einer theilweise vorhanden. Die Sprüche waren vollkommen erhalten.

Die mittlere Szene stellt in fünf Figuren die Dingung des Judas durch Kaiphas dar, der, nach Art der christlichen Bischöfe, eine Mitra mit Circulus und Titulus trägt. Oberhalb der Gruppe in mehreren von Ranken unterbrochenen Streifen folgende Spruchfolge:

Judas § wat wilt gi my gevē darvoe § up dat ick jhesū ju ouergeve?

Kaiphas § judas wat schollen wi di ghevē § up dat wi em vanghē moghen . . . . n un . . . . . hefft he bi sick . . . . .

judas . . . . . .

. . . . . .

Kaiphas · judas wultu ūs jhm benelē § wi willen di rrr pēnige gevē §[5])

Als dritte Szene folgt nun (nach Westen hin) die Darstellung der Kummernufs-Legende mit der Unterschrift:

sta vnkūmer des konighes dochter vā portegal de se ert sē wil ze bewaēn[6]) vor kūmer ūn smerte ūn vor armot §

Es ist dies die Darstellung einer, wie die Meisten annehmen, erst im späten Mittelalter entstandenen Legende, die sich wahrscheinlich an jene ganz alten Kruzifixbilder absetzte, in denen man aus Scheu vor der Marterdarstellung des nackten Leibes den Weltheiland mit Krone, langem Prachtgewande uud goldenen Schuhen darstellte und bisweilen sogar die Kreuzesnägel fehlen liefs (s. o.). Und vielfach scheint das berühmteste dieser Art von Bildern, der angeblich von Nikodemus gesehnitzte, aber allgemein dem X. Jahrh. zugewiesene sogenannte Santo Volto (Sanctus Vultus) von Lucca das direkte Vorbild von denen in Ober- und Niederdeutschland, Holland und Flandern gewesen zu sein. Als nachher diese Art der Darstellung des Kruzifixus gegen das Ende des XIV. Jahrh. seltener wurde, da nahm, wie man glauben möchte, die Legendenbildung bei den in den alten Kirchen noch übrig gebliebenen und zuletzt hie und da nicht mehr verstandenen Bildern dieser Gattung überhand. Verschmelzungen von Kulten spielten dabei eine nicht geringe Rolle und schufen zuletzt ein Labyrinth durcheinander gezogener Fäden, deren Entwirrung fruchtlos und darum weder nützlich noch rathsam erscheint. Aus dem bärtigen Christus wurde eine Königsjungfrau mit vielen verschiedenen Namen, welche, als sie um der Liebe des himmlischen Bräutigams willen den irdischen verschmähte, vom Vater zum Kreuzestode verurtheilt und nun auf ihr Gebet hin zum bärtigen Manne wurde, um nicht das Aeusserste von Schmach erleiden zu müssen. Diese Sage ist es nun, welche als dritter Theil des langen Bildes an der Nordwand vorgeführt wird.[7]) Wie dann aber ihre Gebeine anfingen, Wunder zu thun, das ist gleich allem Anderen in ihrer Legende in mannigfaltiger Weise ausgebildet. Und aus jenem alten Brauch, dem Bilde des Santo Volto am Charfreitag den Schuh abzunehmen und einen Kelch darunter zu stellen, sowie zugleich aus jener Sage, nach welcher Nikodemus das Blut der Fufswunde im Graal auffängt, mag im Laufe der Zeit jener arme Spielmann geworden sein, der vor dem Kreuz seine Weisen spielt und dem die Gekreuzigte zum Dank dafür einen ihrer goldenen Schuhe hinwirft. Sobald er aber nachher als vermeintlicher Dieb dieses Schuhes den Tod erleiden soll, bleiben dem Henker, der den Todesstreich vollführen soll, die erhobenen Arme steif stehen, so dafs er nicht im Stande ist, zuzuschlagen, und das heilige Kreuz beweist auf diese Art seine Unschuld.

Diese ebenerzählte Version der Legende ist in dem gröfseren Bilde neben der Orgel dargestellt, dessen Beschreibung nunmehr unterbleiben kann. Es wird inschriftlich als das heilige italienische Kreuzesbild (dat cruce . . . in wallande, d. i. in Welschland) bezeichnet und wurde als solches des Weiteren durch vier kleinere unmittelbar darunter angebrachte Szenen erwiesen, die die Legende von Lucca in Art einer Predella unter dem gröfseren Bilde dar-

[5]) Die fünffigurige Gruppe dieses Bildes war gut erhalten; weniger gut die Sprüche, doch passen die Reste so trefflich in dieselben hinein, dafs wir sie im Wesentlichen für richtig halten müssen. Die Herren Dr. Crull und Dr. Techen in Wismar sowie Herr Assessor Krause in Rostock haben sie so festgestellt wie sie hier stehen.

[6]) . . . . . wer sie ehrt, den (so einen = sen) will sie bewahren . . . .

[7]) Ob in der ursprünglichen Darstellung das Antlitz der gekreuzigten Königstochter bärtig war, liefs sich nicht mehr erkennen, bei der Erneuerung des Bildes hat ihr der Maler einen Bart gegeben. Verhältnifsmäfsig gut erhalten waren der alte König, der von der Tochter verschmähte Bräutigam und die vier Räthe des ersteren, nicht so Stadt und Burg des Königs im Hintergrunde. Der Teufel oberhalb des linken Kreuzarmes war genau so sichtbar wie er hier wiedergegeben ist, doch blieb der Gegenstand fraglich, den er in der Hand hielt, und daher auch sein Thun und Treiben.

Digitized by Google

stellten und bei der Restauration der Kirche leider vernichtet sind.[5]) Von den drei Unterschriften können wir die erste auf sich beruhen lassen, weil zu ihrer Ergänzung zu viel ver-

[5]) Der Spielmann links ist ergänzt, Reste von der alten Figur desselben waren weiter nach der Orgel zu zum Vorschein gekommen. Sie durfte nicht fehlen, weil sie die nothwendige Voraussetzung für die Szene rechts im Bilde ist.

Die vier predellenartigen Bildchen, welche sich unter dem Kruzifixbilde von Lucca befanden, waren

Sunte Hülpe (?) oder H. Kümmernifs (?)

in zwei Streifen mit je zwei Szenen übereinandergestellt und mit niederdeutschen Unterschriften versehen. Diese Darstellungen enthielten die Geschichte der Entstehung des Kreuzes von Lucca in Uebereinstimmung mit der Erzählung in dem zu Lübeck in erster Auflage 1491 und in späterer Auflage 1517 gedruckten Passionale: »Dat levent der hylgen effte dat Passionale« (Summartheil, S. 248). Auszunehmen von dieser Uebereinstimmung ist nur das dritte Bild (s. u.), welches auf die in anderen Versionen der Legende vorkommenden Auseinandersetzungen der beiden Städte Pisa und Lucca über das heilige Kreuzesbild Bezug nimmt, wovon aber im genannten niederdeutschen Passionale keine Rede ist.

Die Erzählung ist folgende: In der Stadt Corduba im Lande Sicilien (sic) wohnten Juden und Christen, von denen die letzteren meistentheils arm waren und ersteren um Lohn dienten. Das kümmerte den Heiland, und er kehrte, die Macht des heiligen Kreuzes beweisend, das Verhältnifs einfach um, die Juden wurden arm, die Christen wurden reich, und erstere fingen an, den letzteren zu dienen. Da beschlofs ein Jude in der Stadt, der ein guter Goldschmied war, sich selber ein Kreuz zu machen, viel schöner als das, welches die Christen anbeteten, mit Krone, Kleidern und Edelsteinen. Auch hatte er ernstlich im Sinne, nachher selber den Versuch zu machen, das Kreuz anzubeten. So dachte er und ging eine Zeit lang auf Reisen. Und als er wieder kam, da war ein Wunder geschehen; er fand in seinem Hause ein Kreuz, ganz so schön, wie er es sich gedacht hatte. Er war voll Staunens, sah das Bild mit Freuden an, stellte es mit grofser Ehrerbietung an einen geheimen Ort, zündete Lampen davor an, die Tag und Nacht brannten, fing an zu beten und an

muthet werden mufs. Die mittlere, auf die Heilige am Kreuz sich beziehende lautet:

hir ſteit dat cruce in deſſer figuren in wallande un dar is grot to ſokent wēt dar

„Dat cruce in wallande."

das Kreuz zu glauben, und siehe da, all sein Unternehmen hatte Glück, nnd er ward wieder reich. Nun aber ereignete es sich, dafs er seinen alten Glaubensgenossen, den Juden in Cordnba, ein Gastmahl gab und einer voa dea Eingeladenen das Christusbild entdeckte. Der rief die anderen zusammea and sagte: „Seet, vnse wert holdet den christen lnuea, weathe he datb krütae anbedet, williken befft sick god vp vns vntörnet vmme desser sake willen, dath yd vns so vnluckliken geyt." Da hielten die Juden einen Rath, griffen den Abtrünigen, banden ihn anf das angebetete Kreuz, befestigten einen grofseu Steiu daran und warfeu ihn in's Meer. Aber der Heiland nahm sich seiaer an, „wente dat krütz kerde sick vmme, sn dath he baven quam", nnd so schwamm er über das Wasser, „beth he quam by de stadt Luca genömet, de in wallandt belegen is: vnde do dat krütze sick der stadt nalede, hoeff sick dat oner ende vp mit den yöden, vnde stündt so". Das sahen die Fischer, die auf dem Meere waren, mit Staunen, sie kamen herzn, fragten ihn, und als sie gehört hatten, wie allea geschehea war, da nahmen sie ihn und das wnnderthätige Kreaz mit sich in die Stadt Lncca, liefsen den Jnden taufea, gaben ihm viel Gutes and thaten ihm grnfse Ehre aa. Dana bauten sie eine schöne Kirche zn Ehren des heiligen Kreuzes und setzten dasselbe Kreuz, mit dem der Jnde über das Meer gekommen war, in die aeue Kirche; and nan fubr das heilige Kreuz lort, Wnnder über Wunder zu thnn.

Nach dieser Geschichte fnlgte nnn im Passionale die vna dem Spielmann. Der war ein alter Mann, nach dessen Spiel Niemaad in Lucca mehr fragte, dena die jangen Leute sangen und spielten besser als er, und so gerieth er in Armuth. Da ging er in die Kirche setzte sicb vor das heilige Kreuzesbild, begann seine Geige zu spielen, saag uad weinte and klagte Gott seine Noth. Da warf ihm das Bild einen seiner gnldenen Schuhe hin. Den nahm der Spielmann und ging frohen und dankerfüllten Herzens aus der Kirche. Aher nan fafste ihn der Wächter, griff ihu als einea Räuber und schleppte ihn vor dea Richter. Der aber scbenkte seinen Unscbuldsbetheuerangen ebenso wenig Glauben wie der Wächter und verurtheilte iha zum Tode. Und als er sterben sollte, sprach der Henker: „Broder, bereyde dy ynde entfange dat swertb vnr dyne vndaet". Da fiel der alte Spielmann auf sein Angesicht und betete mit grnfser Andacht und Inbrunst, Gott möchte ibm helfen durcb die Macht nnd Kraft des heiligen Kreuzes. Und nan ereignete es sich, dafs der Henker, als er das Richtscbwert (im

ſchen grote mirakel an dē de it an ropē (in dieser Figur [= so gestaltet] steht das Kreuz in Welschland, und dort ist grofser Zulauf, da dort grofse Wunder geschehen an denen, die es anrufen). Die Inschrift, die die Hülfe des heiligen Bildes im Augenblick höchster Todesgefahr schildert, lautet:

Bilde ist es ein Beil, das einer der Henker auf den Nacken gesetzt hat, während der andere sich anschickt, mit einem Kreuzholz darauf zuzuschlagen) erhoben hatte, mit ausgereckten Armen so lange stehen blieb, bis der Richter das Urtheil widerrief. Da war dem armen Spielmann geholfen, alles Volk lobte Gott und das Wunder thuende heilige Kreuz, und im Hause jenes hatten Noth und Elend ein Ende.

In der Rostocker Nicolaikircha ist nun, wie man sieht, die Geschichte vom armen Spielmann in Lucca nur Hauptsache gemacht und die Geschichte von dem Juden nur als Beigabe angebracht worden. Die erste Szene aus der Geschichte des Letzteren — wenn nicht ehemals noch mehr Bilder da waren, was aber nicht anzunehmen ist — war nach den Anfzeichnungen des Herrn Assessor Krause, der auch die Unterschriften, soweit sie lesbar waren, in Verbindung mit den Herren Dr. Nerger and Dr. Hofmeister festgestellt hat, unten rechts die mit der Darstellung der Entdeckung des Kreuzes durch die Juden and mit der Unterschrift: Hir frghē de jodē dat crufe to fiuē hufe vn fedē de wē en helik [1]) krifte he fedr — — —

Dieser Szene folgte nach links die Darstellang des auf das Kreaz gebnndenen und dadarch über das Meer getragenen Jnden mit der Unterschrift: Hir hrbben fe den joden dunden up dat crufe nū enē geote ſtē to vote nū worpē . . e en mile verne i dol mee. Die Unterschriften beider Bilder machten znsammen eine lange Zeile ans and swar so, dafs die des zweiten den Anfang und die des ersten Bildes den Schlafs machte. Darunter stand dann in drei Zeilen die Geschichte vom Juden: An den mere lichl en ſtat de hel eordrbn dne were (ve)le jodē mil dē keiſtē. En jode (?) . . . . h . . k nn ſik ſnlnē de kriſtē make nn ere godr en bilde nvket blodich vū wor . . . e nū li makel ſe (rike lk wnl) || ok en makeu vū leen em enē ſidnē rok nn vū en ghuldrn gordel vn guldr ſcho vn ene gulde krone mr dol hovet konde he nichl moke mē gol ſ(chr)kede ſnlvē dnt varh[2]) dnrl(o) des vorve(ee) || (de) ſik de jodr feee (u)nde fel(lede) d(n)l (cru)ſe . . make — — — en vū ene dal nn he (ſ)elte durvoe lapru vū lichte up dol he rike wnrd lnde dnt hlig(h)e crufe hulp em vū wort el(k).

Unmittelbar über dem Meereshilde, von diesem nar durch eine sweizeilige Inschrift getreunt nnd von links her etwas durch die Orgel verdeckt, befand sich die dritte Szene: die leider sehr mangelhaft erhaltene Einholang des Kreases in heiliger Prosession mit der Unterschrift: — — — — v crure vū delughē dnt crnce in || — — — — vū vanen vū de jode iel ſik de(pen).

Rechts davon, anmittelhar über dem ersten Bild, und hievon ehenfalls durch eine zweizeilige Inschrift

1) helik = hemelik, heimlich.
2) varta = fratz = face, facies

hir woldē ſe dē vedeler dat hoved afſchlaen nn ſedē he hadde dē ſcho ſtalē de barde leiten ſe em vē dē hals als wek[3]) was ſo halp em das cruce

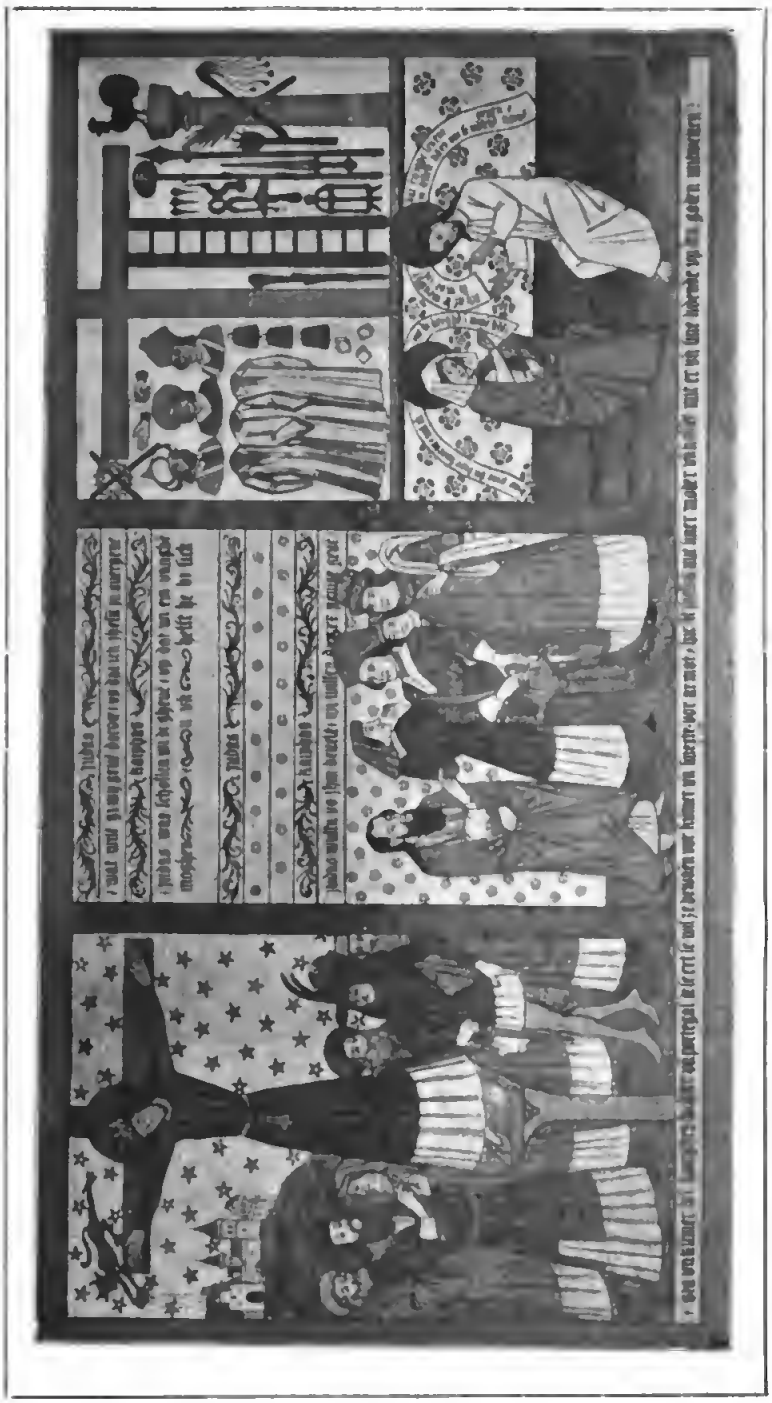
(hier wollten sie dem Fiedeler das Haupt abschlagen und sagten, er hätte den Schuh gestohlen. Das Beil legten sie ihm auf den Hals da er weich wat [oder: da der Nacken war]. So half ihm das Kreuz).

Welche Absicht der Verbindung dieser drei Darstellungen, vom Kreuz Christi mit dem der jüngeren Kummernufs und des älteren Santo Volto zu Lucca zu Grunde lag, ist nicht zu sagen. Es hat aber den Anschein, als ob in allen drei Fällen die Wirkung von der Macht des Glaubens an das geheiligte Kreuz zur Anschauung gebracht werden sollte. Und immerhin ist es möglich, dafs gerade in St. Nicolai das Vorhandensein des oben beschriebenen, prächtig vergoldeten, bekleideten alten Christusbildes, das vordem in dem zu unserer Zeit erst abgebrochenen Oktogon auf der Nordseite (vielleicht als Sanctus Salvator oder Sunte Hülpe) seinen Platz hatte und das schon lange vor dem XIV. Jahrh. in die Kirche gekommen sein mochte, zu der eben erörterten Verbindung zwischen biblischer Erzählung und späterer Legendenpoesie den Anlafs gab. Jedenfalls gehören diese Wandbilder, die, nach den Einzelheiten der Tracht zu schliefsen, in die Mitte des XV. Jahrh., vielleicht noch zehn bis zwanzig Jahre früher zu setzen sind, zu den ältesten Darstellungen dieser Art in Nordtleutschland und sind defshalb, abgesehen von der darin niedergelegten Kunst, als Zeugnisse eines ehemaligen alten Kultus von grofsem Werthe. Vgl. die ausführlichen Abhandlungen über St. Kummernissa (hl. Kummernufs) und St. Liberata in

getrennt, sah man das heilige Kreuz auf einem von zwei Bullen gezogenen Wagen dargestellt. Doch gab es auch hier zuwuhl in der bildlichen Darstellung wie in der Unterschrift allerlei Lücken: Hir wolrē de vē ſnk dē vū plſn weder . . . l ſch(u)nē vū droghtel . . . . . ē deide ſtede — — enē waghe v — — ē dae twe wilde dull(ē) — — rt de broghtē dal — — dlivē do b — —.

Die Einholnng des heiligen Bildes mit swei Ochsen ist ein Zug, der aach der Legende der hl. Kümmernifs oder Wilgefortis vuu Wang nnd Neafahren in Baiern anhaftet, deren Bild an dem einen wie dem andern Orte die Isar aufwärtsgeschwommen sein soll. Vgl. Sloet, »de heilige Ontkommere« S. 34 u. 42 ff.

3) Statt wek lesen Dr. Hofmeister and Dr. Nerger de nek = der Nacken.



„Unkunner des konighes dochter von portugal." Verroth des Judas Leidens-Unterhaltung zwischen Jesus und Maria

Stadler's »Heiligen-Lexikon« Bd. III, 642 ff. und 806 ff., sowie bei Müller und Motbes, S. 605 ff., desgleicben die Abbildungen daselbst; ferner besonders Stockbauer »Kunstgeschichte des Kreuzes« S. 263 ff. und die den einfacheren Anschauungen wieder aus dem Wege gehenden umständlichen, aber in dankenswerther Weise mit vielen Abbildungen begleiteten Untersuchungen von Mr. Baron Sloet »De heilige Ontkoinmer of Wilgefortis« bei Martinus Nyhoff, s'Gravenhage 1884.

Aufser diesen im Vorstehenden besprochenen Gemälden kamen noch mebrere andere zum Vorschein, jedoch unterblieb deren Erhaltung. Man sah links von der Orgel an der Westwand des Gemeindehauses die Darstellung[10]) einer jugendlichen Riesenfigur, welche rechts und links von je drei gewaltigen Drachenmäulern umgeben war und ein siebentes Drachenmaul unten zwischen den Beinen hatte. In jedem dieser Drachenmäuler rechts und links befand sich eine bis zu den Hüften hin sichtbare menschliche Gestalt, in dem zwischen den Füfsen angebrachten aber stand ein Liebespaar in Umarmung, und unter jeder dieser vielen kleinen Darstellungen war ein plattdeutscher Spruch angebracht, unter welchem die Reste eines älteren Spruchbandes zu erkennen waren. Die jüngeren Sprüche waren aber gröfstentheils ebenso wenig zu entziffern wie die älteren. Dagegen liefs sich von zwei unterhalb des ganzen Bildes angebrachten und nebeneinander stehenden Sprüchen einer aus Galater V, 19—21 entziffern. Er lautete:

de wercke deſ fleſchef ſind apenbar alſe dar ſint Ebrekerie horerie vnrenlicheit vntucht Affgoderie toverie vientſchop hader nidt torne kiff twedracht Sechten hatt mordt Supen freten vnd dergeliken van welckeren ick iw thovorn geſecht hebbe vnd ſegge noch tho uorn dat de jennen de ſolkes doen dat rike gadeſ nicht werden eruen. galat Cap. V.

Das Bild sollte wahrscheinlich nichts anderes veranschaulichen als den Gedanken: Mensch, du bist von Sunden umgeben und sündig vom Scheitel bis zur Fufszehe. Die Malerei dieses Bildes hatte einen sehr viel jüngeren und roheren Charakter als die des mehr als hundert Jahre älteren Bildes des Santo Volto von Lucca auf der rechten Seite der Orgel.

Weitere Wandmalereien zeigten sich an den Pfeilern. Sie sind jetzt verschwunden, doch hat sie Herr Assessor Krause, der sich überhaupt um die Feststellung und Beschreibung dieser Bilder ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst erworben hat, genau verzeichnet und uns seine Beschreibungen gütigst zur Verfügung gestellt. Wir lassen sie hier wörtlich folgen: „Sämmtliche Pfeiler waren mit Rankenwerk in Grün und Roth, woraus einzelne Blumen hervorwuchsen, bemalt. In diesem Rankenwerk standen frei, ohne Umrahmung, an den sechs östlichen Pfeilern in jedem der vier durch die Dienste gebildeten Felder zwei lebensgrofse Figuren übereinander, ebenso auf der östlichen (runden) Halfte des westlichen Pfeilerpaares. Dazu kommt noch je eine derartige Figur der Nord- und Südseite des südwestlichen Pfeilers, so dafs im Ganzen $6 \cdot 4 \cdot 2 + 2 \cdot 2 \cdot 2 + 2 = 58$ lebensgrofse Figuren vorhanden waren, die ihrer ganzen Art nach zusammengehörten, wenn auch die Ausführung von Ranken und Figuren auf dem westlichen Pfeilerpaar eine weniger geschickte Hand verrieth. Festgestellt wurden folgende Bilder:

I. Pfeiler der Südreihe, von Osten angefangen: 1) St. Hieronymus; St. Ambrosius; St. Nicolaus; St. Martinus; St. Georg; St. Christophorus; St. Jacobus der Aeltere. — 2) St. Thomas; St. Andreas; zwei Apostel ohne Attribut. — 3) Ein Bischof. — 4) St. Petrus, darunter ein Brustbild, aus einem Blumenkelch herauswachsend; St. Judas Thaddaeus; St. Erasmus.

II. Nordreihe, von Osten beginnend: 1) St. Petrus; St. Paulus; St. Fabian und ein Bischof. — 2) Maria mit dem Kinde; St. Kaspar; St. Melcbior; St. Balthasar und eine weibliche Heilige. — 3) St. Johannes; St. Jacobus der Jüngere; St. Philippus; St. Laurentius; St. Margaretha und eine andere Heilige. — 4) St. Thomas? (Attribut: Lanze); St. Bartholomäus; St. Andreas.

Hinzu kamen an eben diesem Pfeiler (westlichster der Nordseite) ein aus einer Blume hervorwachsender Engel, ein auf einer Blume sitzender grinsender Kopf mit bohem, spitzem Hut und ein in der »Rostocker Zeitung« (1891) Nr. 331 beschriebenes Brustbild mit folgender Unterschrift:

[10]) Man fand dabei das Datum 1571. Ob diese Zahl nun als Datum des Bildes anzunehmen sei oder nicht, mufs jetzt, nach der Vernichtung der Malerei, dahingestellt bleiben. Denkbar wäre es, dafs das Bild älter wäre und vielleicht im Jahre 1571 eine Erneuerung erfahren haben möchte.

so we ȝin hop
en ī rikedom
ſteit △ de nīwt[12])
gūe • n idel ēde
de gūe ȝī ſī ne
kleit △ de helle
pī a(h?)n ende

wozu — nach Mittheilung des Herrn Dr. Walther-Hamburg — zu vergleichen ist: Lübben »Mittheilungen aus niederdeutschen Handschriften«, Oldenburg 1874. S. 1: Aus dem Oldenburger Gebetbuch A. David rex et propheta:

De ȝine hopene in rikedom ȝeet
Dat unmpt gherne eynen ydelen ende
De graven ȝynt ȝyn ummekleyt
Unde de helſche pine ane ende.

Vgl. auch Psalm XLIX, V. 7—15.

Diese eben genannten Darstellungen gehörten ihrer Art nach zu den oben aufgezählten, während das Christusbild auf diesem Pfeiler jünger war. Auch ein Auferstehungsbild, das sich in der Nische der Südwand fand, gehörte hierher, und ebenso wahrscheinlich eine mehrere Figuren umfassende Darstellung auf der südlichen Hälfte der Westwand (Innenseite des vermauerten, vom Thurm durchschnittenen Portals). Nicht zu dieser Art gehörten dagegen die in der »Rostocker Zeitung« (1891) Nr. 235 und 331 beschriebenen Darstellungen des hl. Erasmus etc. Sie waren — die einzigen in der Kirche — auf festen Putzgrund gemalt und älter als die oben beschriebenen, da sie mit den oben genannten Arabesken in Roth und Grün übermalt waren.

Dieselbe Arabeskenmalerei fand sich übrigens auch im Oktogon, während die Gerberkapelle mit einem, wohl schon der Renaissancezeit angehörenden hellgrünen Rankenwerk ausgemalt war, in dem sich neben vielen kleinen Rosenäpfeln auch sehr grofse Phantasieblumen und -früchte in grofser Anzahl zeigten, deren eine ebenfalls ein menschliches Antlitz hervorwachsen liefs. Auch fand sich hier ein Weihekreuz."

Ferner ist noch zu erwähnen, dafs bei der früher erfolgten Restauration des Chorraums unter der Tünche drei Gemälde erschienen, an der nördlichen Innenwand des Triumphbogens Christus unter den Schriftgelehrten, auf der südlichen Innenwand des Triumphbogens eine Pieta, auf der Gewölbekappe oberhalb des Altars Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, mit Schwert und Lilie, die aus den Winkeln seines Mundes hervorgehen, zu seinen Füfsen knieend Maria und Johannes der Täufer. Die von diesen Fresken genommenen Pausen werden im Rostocker Alterthumsmuseum aufbewahrt.

Schwerin. Fr. Schlie

[12]) Wird wohl richtiger nīpt zu lesen sein.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge.

I.

Seit wir im Jahrgang 1892 dieser Zeitschrift (S. 178 ff.) ein Referat zu geben versucht haben über Richtungen und Strömungen, Charakter, Ziele und Hauptwerke der Malerei der Gegenwart, hat sich in dieser buntbewegten Welt viel und wenig verändert, — viel, so dafs es angezeigt scheint, jenen Versuch zu erneuern und fortzuführen, — wenig, so dafs das Schlufsergebnifs kein wesentlich erfreulicheres sein wird als vor drei Jahren. An Material für eine neue Studie fehlt es wahrlich nicht. Hart drängen und stofsen sich in dem kurzen Zeitraum zahlreiche Ausstellungen mit tausenden von Gemälden. Von Jahr zu Jahr wächst unheimlich an die Masse neuer Meister und Werke; eine Folge jener überreich gebotenen Gelegenheiten, in die Oeffentlichkeit zu treten; eine Folge vor allem der Konkurrenz auf Leben und Tod, in welcher die modernsten Richtungen mit den modernen, die modernen mit konservativen und reaktionären, in welcher neu auftauchende Namen und junge Kräfte sich messen mit den erbgesessenen Meistern, welche ihr Schäflein im Trockenen haben und sich eines Namens rühmen können, der alle Erzeugnisse ihres Pinsels, auch minderwerthige, mit seinem Nimbus deckt, der ihnen überreich für das sorgt, wovon die Kunst lebt, für Ruhm und für Abnehmer und Käufer.

Wenn man aber glauben wollte, dafs die in der Zwischenzeit eingetretenen Scheidungen innerhalb der Künstlerwelt selbst, dafs die von

den „Genossenschaften" abgelösten „Sezessionen" in Paris, Düsseldorf, Berlin und München die Klärung der Strömungen wesentlich gefördert haben und Ueberblick und Urtheil erleichtern, so würde man schwer enttäuscht werden. Auch die Sezessionen sind zunächst lediglich verursacht durch die Ueberproduktion, durch die Uebersetzung dieses Schaffensgebietes mit Arbeitskräften, Folgen und Mittel des Konkurrenzkampfes. Sie bedeuten eine Scheidung nicht der Geister, sondern nur der materiellen Interessen, nicht eine Auseinandersetzung bezüglich der Ideen und Ideale und der Prinzipienfragen der Kunst, sondern nur in Rivalitäts- und Geschäftsfragen. Zugestandenermafsen findet sich in den Ausstellungen der Genossenschaften und der Sezessionen Gutes und Minderwerthiges, Brauchbares und Abgeschmacktes in ungefähr gleicher Zahl und Mischung; höchstens dort noch etwas mehr Konservatismus, hier noch mehr wilder Neologismus.

Und doch — Eines erleichtert uns diesmal unsere kritische Aufgabe wesentlich. Wir bedauerten es in unseren früheren Aufsätzen sehr, dafs die Aesthetik die Führerschaft auf dem Gebiete der praktischen Kunst, ihr wohlthätiges, freiheitrettendes, nicht freiheitraubendes Regiment so ganz eingebüfst habe. In dieser Hinsicht ist nun ein entschiedener Fortschritt zu verzeichnen. Die Aesthetik ist mit Eifer und Energie bestrebt, ihre verlorene Stellung zurückzuerkämpfen. Auf manche unsicher tastende, dilettantische Versuche, wie jede Ausstellung sie als Schweif nachzieht, ist endlich ein Werk gefolgt, welches wir am Eingang unserer Betrachtung in Ehren nennen und im Verlauf derselben immer wieder berücksichtigen, die »Aesthetischen Zeitfragen« von J. Volkelt.[1]) Nicht in allweg theilen wir den Standpunkt des Verfassers, aber wir sind ihm das Zeugnifs schuldig, dafs er die grofsen Fragen der Kunst prinzipiell erfafst und männlich nach Klarheit ringt. Dafs er sich nicht mit der bildenden Kunst speziell befafst, sondern seine Untersuchungen auf alle Künste ausdehnt, besonders auf die Dichtkunst und Belletristik, ist ein Vorzug. Denn ein näherer Zusammenhang, als man gewöhnlich annimmt, besteht zwischen den Strömungen auf dem Gebiete der Malerei und denen in der schönen Litteratur. Den Freilichtereien, dem Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus der modernen Malerei laufen parallel die seltsamen, extravaganten Tendenzen und Erzeugnisse der neuesten Dichtkunst, wie sie namentlich in dem »Modernen Musen-Almanach« (herausgegeben von O. J. Bierbaum, München, 1892 ff.) einen Sammelpunkt gefunden haben. Noch sind die gesunden Anschauungen Volkelt's nicht in die Welt der Künstler eingedrungen, — dazu wird es längerer Zeit bedürfen; aber sie werden eindringen, da sie mit grofser Gründlichkeit und Ueberzeugungskraft ausgesprochen werden, und sie werden, soweit sie richtig sind, nur klärend und luftreinigend wirken können.

Möglichst genaue Wiedergabe der Natur, Wiederholung der Wirklichkeit ohne jeden Nebengedanken und ohne jede Nebenabsicht, mit dem einzigen Ziel, die Erscheinungen und Eindrücke derselben so objektiv und so genau als möglich zu reproduziren, kann nicht Aufgabe und Zweck der Malerei sein. Das wäre ein Ziel, das sie immer nur sehr unvollkommen und stümperhaft zu erreichen vermöchte. Denn Natur und Kunst ist und bleibt durch eine tiefe Kluft geschieden. Die Natur ist lebendig, das Kunstwerk hat im günstigsten Falle nur einen Schein von Leben und Beseelung. Die Natur ist bewegt, die Kunst ist unbewegt, stationär gebannt und vermag nur Ansätze einer Bewegung, oder ruhende Punkte inmitten einer Bewegung, oder das Resultat einer zu Ende gekommenen Bewegung wiederzugeben. Die Natur ist ein Organismus, die Kunst kann nicht das organische Ganze der Dinge und Erscheinungen, nur deren äufsere Formen und Linien, deren Oberflächen und Farben fixiren. Das Reich der Natur erstreckt sich durch alle Dimensionen des Raumes, die Malerei hat nur die Dimensionen der Fläche zur Verfügung und vermag mit aller perspektivischen Kunst blofs den Schein einer Tiefenerstreckung zu erzielen; die Natur hat Farben, welche die Malerei auch nach gröfster Bereicherung der Palette durch das Freilicht nicht einmal annähernd richtig wiedergeben kann. Die Natur ist nie ganz stumm, die Malerei ist lautlos und tonlos. Alle Reproduktionen der Natur durch die Kunst sind blofs Abbreviaturen, Auszüge, Ausschnitte, Fragmente der Wirklichkeit, erstarrte Einzel-

[1]) Beck, München 1895. Inhalt: I. Kunst und Moral; II. Kunst und Naturnachahmung; III. Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt; IV. Die Stile in der Kunst; V. Der Naturalismus; VI. Die gegenwärtige Aufgabe der Aesthetik.

momente ohne Umgebung, ohne Vorher und Nachher. Sie sind nothwendig Kompositionen, nicht Kopien der Wirklichkeit, — Kompositionen, welche den Stempel ihres individuellen Urhebers tragen, denn dieser kann die Natur blofs wiedergeben, wie sein Auge sie schaut, wie sein Sinn sie erfafst, wie seine Hand sie nachzubilden vermag, — Kompositionen, bei welchen die Auswahl, Zusammenstellung, Betonung der Züge der Wirklichkeit durch besondere Zwecke bestimmt ist. Aus all' dem ergibt sich der zwingende Schlufs, dafs die Malerei nicht möglichst genaue Nachbildung, sondern eine ganz wesentliche Umformung der Natur ist und dafs gerade darin ihre Bedeutung und ihr Vorzug gründet. Damit wird die Kunst von der Wirklichkeit und Natur nicht losgerissen, denn die Malerei soll den Schein der Wirklichkeit, den Schein natürlichen Lebens und natürlicher Lebensfähigkeit erwecken. Aber es wird ein Riegel geschoben den thörichten modernen Versuchen, die Formenwelt der Natur abzuschreiben und ganz unverändert in's Reich der Kunst zu übertragen; das kann der Maler nicht, er kann nur diese Formenwelt in sich aufnehmen, „sich von ihr befruchten lassen und aus dem so empfangenen Samen lebendige Gestalten herausgebären", sie durch Auge, Geist und Herz zu seinem inneren Eigenthum machen und sie dann in neuer, idealer Schöpfung wieder aus sich heraussetzen.[2])

Diese elementaren Wahrheiten, welche freilich sehr selbstverständlich sind, aber durch das blinde, führerlose Anstürmen der modernen Malerei in Frage gestellt, ja als altmodische Vorurtheile belacht worden waren, wieder zu Ehren gebracht, unwidersprechlich begründet und als Fundamente aller theoretischen und praktischen Aesthetik erwiesen zu haben, ist das grofse Verdienst von Volkelt.

[2]) Vgl. Albrecht Dürer's tiefsinnige, oft so jämmerlich mifsverstandene und verkannte Worte: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reifsen, der hat sie. . . . Darum ist es beschlossen, dafs kein Mensch aus eigenem Sinnen nimmermehr kein schönes Bildnifs kann machen, es sei denn, dafs er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth voll gefafst habe; das ist eben dann nicht mehr eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet und erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der ersammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges."

Er bleibt aber hierbei nicht stehen. Er fragt weiter: wozu schafft die Kunst diese neue Welt der umgeformten Natur, der entstofflichten entlasteten reinen Form, des Phantasieschein es und der Scheinbeseelung. Er antwortet: sie will und soll durch die Darstellung und Betonung des Menschlich-Bedeutungsvollen, des tieferen Gehaltes und der inneren Wahrheit des Lebens, durch Ueberleitung aus dem Vordergrund der Erscheinungen der Wirklichkeit in die tiefen Hintergründe der Natur und des menschlichen Daseins ein höheres Schauen im Unterschied vom sinnlichen Sehen vermitteln und durch dieses Schauen das Gefühlsleben des Menschen erregen und beruhigen, beleben und reinigen. Mit dieser Zwecksetzung, wenn sie im vollen Ernst und in reiner Absicht durchgeführt wird, kann man sich befriedigt erklären, wenigstens was die profane Kunst anlangt.

Durch Stellung und Beantwortung der Zweckfrage erhebt sich die ästhetische Betrachtung Volkelt's hoch über die von Konrad Lange, dem Nachfolger Köstlin's in Tübingen, welcher, allerdings im engen Rahmen einer akademischen Rede[3]) das Wesen des ästhetischen Genusses und der Kunst begrifflich zu fassen sucht. Er findet dieses Wesen in der künstlerischen bewufsten Selbsttäuschung, wobei durch illusionstörende Momente (ein solcher ist z. B. schon der Rahmen des Bildes, das Postament der Statue) eine thatsächliche Täuschung, ein wirklicher Irrthum ausgeschlossen wird. Der Illusionsreiz wird als Centralreiz beim künstlerischen Genufs angesetzt und neben ihm jener Reiz, welcher vom Inhalt, vom Ideengehalt des Bildes ausgehen kann, für ganz sekundär und unwesentlich erklärt. So ergibt sich ihm folgende Definition von Kunst: „Kunst ist eine durch Uebung erworbene Fähigkeit des Menschen, Andern ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewufsten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten" (S. 23). Aufgabe der Kunst ist nicht das Schöne darzustellen, noch weniger Ideen auszudrücken oder irgendwie praktische Zwecke zu verfolgen, sondern lediglich „Werthe zu schaffen, welche je nach den Anschauungen der Zeit den Reiz der bewufsten Selbsttäuschung erzeugen" (S. 27).

[3]) „Die bewufste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses" Veit, Leipzig 1895.

Diese Auffassung enthält ein richtiges Moment, ist aber total ungenügend und unbefriedigend. Der Mangel liegt in der eklatanten Verwechslung von Mittel und Zweck, von Weg und Ziel. Die künstlerische Illusionserzeugung kann doch nicht das eigentliche Wesen und das letzte Ziel der Kunst sein. Sie ist ja nur das Mittel, das Idiom, die Formensprache, welche der Kunst zur Erreichung ihrer Zwecke zur Verfügung steht. Die letzteren können aber nicht aufgehen in dem Streben, anderen ein Vergnügen zu bereiten; man unterschätzt Wesen und Kraft der Kunst, wenn man sie als blofse Vergnügungs-Kommissärin auffafst, vollends wenn man das Vergnügen noch ausdrücklich strenge von jedem praktischen Interesse loslöst. Jene Definition der Kunst ist so ungenügend, als wenn man die Redekunst definiren wollte als die Kunst, Schallwellen von bestimmten Schwingungsverhältnissen an's Ohr anderer zu leiten, oder die Schriftstellerei als die Kunst, dem Auge des Menschen Buchstabenbilder vorzuführen. Nach jener Definition die Kunstwerke taxiren zu wollen, wäre so unvernünftig, als wenn man die Meisterwerke der Litteratur oder Beredsamkeit einzig darnach beurtheilen und würdigen wollte, ob sie die Buchstabenbilder richtig dem Auge vermitteln, die Schallwellen richtig erzeugen. Das Absehen vom Inhalt führt hier wie dort nothwendig zur Absurdität, zum jämmerlichen Haftenbleiben an der Oberfläche, zur Verkennung der eigentlichen Ziele und Zwecke der Kunst. Daher denn auch die schale Erklärung der Entstehung der Stile der Kunst, wie sie von Lange S. 30 gegeben wird; auch hierin ist Volkelt's Darstellung (4. Vortrag: „Die Stile in der Kunst") weit tiefer und richtiger.

Wenn die oben angeschriebenen elementaren Prinzipien sich wieder Bahn brechen, so werden sie allein schon im Stande sein, viele bedauerliche Ausschreitungen der modernen Malerei in Schranken zu weisen und eine geordnetere Weiterentwicklung anzubahnen. Vor ihrem Forum kann jene Malerei nicht bestehen, welche verwegen und selbstmörderisch die Grenzpfähle zwischen Natur und Kunst ausreifst, über die zwischen beiden liegenden Klüfte mit akrobatischen Salti mortali wegsetzt, — welche rücksichtslos, roh und brutal die Wirklichkeit wiedergibt, angeblich um völlige Intimität mit der Natur herzustellen, die Natur vergewaltigt, — welche sich in den Sümpfen des gemeinen Lebens wälzt, so dafs von einem Schauen nicht mehr die Rede sein kann, — welche das Gefühlsleben, anstatt es zu beleben und zu reinigen, durch raffinirte Mittel reizt und überreizt, anstatt es anzuregen, es krankhaft aufregt, anstatt es zu läutern, es verunreinigt und vergiftet durch Ekel und geschlechtliche Begehrlichkeit, — jene Malerei, welche trivial wird und wirkt, nicht das Bedeutungsvolle im Leben kultivirt, sondern das Bedeutungslose, mit Quark und Tand und Schmutz, mit dem Nebensächlichen, Läppischen, Gemeinen einen götzendienerischen Kult treibt, — welche kein anderes Ziel kennt, als einer ungezogenen, titanenhaft stolzen Künstler-Individualität mit Fäusten und Ellenbogen und wüstem Geschrei zum Durchbruch zu verhelfen, welche kokettirt mit den unsinnigsten Abstrusitäten und Bizarrheiten, nichts Eiligeres zu thun weifs, als sie nachzumachen und womöglich noch zu übertrumpfen, welche ängstlich darauf achtet, woher der neueste Wind weht, um sofort den Mantel nach ihm zu hängen und zu allen Rohheiten und Schlechtigkeiten fähig ist, nur um Eindruck zu machen, um Lärm zu schlagen, um Absatz zu finden.[4])

Wahrlich, es bleibt für jene Prinzipien noch viel zu thun und aufzuräumen. Mögen sie bald sich in Geifseln und Stricke, in scharfe Besen

[4]) Selbst von einer für die Sezessionn und die moderne Malerei hochbegeisterten Seite wird doch das Bekenntnifs abgelegt: „Man hat sich vielleicht in allzugrofser Liberalität über alle Extravaganzen der Jungen und Jüngsten hinweggesetzt mit Rücksicht auf das reiche Talent, das oft gerade aus solchen Extravaganzen spruch, man sah das alles als Schlacken an, welche den Fluss des reinen Metalls in die edle Form schliefslich nicht hindern würden. Man sagte sich, um das schon zum Ueberfluss angewandte Bild noch einmal zu brauchen, dafs der Most sich sogar absurd geberden müsse. Man nahm ihre Wechsel auf die Zukunft wie bares Geld entgegen. Nun hat die Würdigung ihres genialen Anbauches aber viele zu einem Genialthun gebracht, das alles eher ist, als gesund. Schlacken thürmen sich auf Schlacken, Most, immer Most und wenig Wein — und immer noch Wechsel auf die Sterne! Man hat sich erst rückhaltlos gefreut darüber, wieviel von der glänzenden Technik der Ausländer sich unsere Jungen aneigneten, wie hoch das Niveau des allgemeinen Könnens dadurch stieg, welcher frische Luftzug durch die Hallen unserer Kunsttempel wehte. Aber damit kam nun leider auch ein krankhaftes Haschen nach Wunderlichkeiten, eine Auffallsucht und eine Bethätigung des Nachahmungstriebes, die allenthalben verstimmt." (»Allgem. Kunst-Chronik« München 1894, S. 167.)

verwandeln, welche den massenhaft aufgeschichteten Unrath und Unfug aus dem Tempel der Kunst hinausfegen. Sind auch die ersten, wildesten Flegeljahre der modernen Entwicklung der Malerei vorüber, noch ist die Zahl der tollen Bubenstreiche, der Purzelbäume, der Gedankenlosigkeiten und Bosheiten sehr grofs. Das bevorzugte Lieblingskind der modernen Malerei ist die Landschaft. Der ganze Zug der Zeit, das Vorstürmen der Naturwissenschaften, die im Siegesrausch mitunter den letzten Rest von Bescheidenheit, Mäfsigung und Vernunft einbüfsten und sich befugt hielten, die Philosophie unter die Füfse zu treten, ja den Thron der Religion zu occupiren, die vorwiegend diesseitige Richtung des modernen Weltlebens, die Schärfung der Sinne für Auffassung der Wirklichkeit, die Fortschritte der Technik, der differenzirtere Farbensinn, — all' das drängt immer noch die Malerei nach diesem Gebiete hin. Und auf ihm entfaltet sie ihr bestes Können; hier hat sie in mancher Hinsicht die frühere Kunst überflügelt und wirklich Neues an die Stelle von abgelebtem Altem gesetzt. Das Prinzip der „Schöngegendmalerei" ist verlassen. Das Streben geht dahin, die Natur zu schildern ohne künstliche Appretur, ohne nivellirende Glattmalerei, ohne abschleifende Nachhülfe, ohne Eintragung eigener Reflexion und Komposition, in sorglos keckem Wurf, in raschem, breitem, derbem Farbenauftrag, im Milieu von Luft und Licht, in verzitternden, verschimmernden Konturen, in flüchtigen Momentaufnahmen. Diese neue Art der Landschaftsmalerei sucht nicht mehr wählerisch besonders interessante oder grofsartige Naturszenen heraus; sie bevorzugt sogar das Unscheinbare, Wenigbeachtete, Herbe, Rauhe, Abstofsende im Naturleben, will gerade diese Seiten desselben zur Geltung und Wirkung bringen, die bescheidenen Reize, die „latente Poesie" der einförmigen Gegenden, der Flachlandschaften, der in Eis und Schnee erstarrten, verstummten Gefilde, der einfachsten Thiermotive, der in der Sommersonne dampfenden Wiesen und Saatfelder, der im Mittagslicht badenden Fluren und strahlenden Wasserflächen, der von Sonnenstrahlen durchirrten und durchflirrten Bäume, der wehenden Morgennebel, des webenden Zwielichtes, der dunstigen Gewitteratmosphäre zu entbinden. Stoff und Thema ist ganz gleichgiltig geworden; die Parole heifst: „Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe ist überall."[5])

Darin hat nun die moderne Malerei wirklich Grofses, Bleibendes, Erfreuliches geleistet. Mit Genufs und mit dankbarer Anerkennung wirklicher Fortschritte betrachtet man die Landschaftsbilder der Karlsruher Maler G. Schönleber, H. Baisch, Kallmorgen, Kampmann, Volkmann, des Hofmalers G. A. Amberger in Baden-Baden (Motiv aus Syrakus, Norwegen, die Oceanide, Sonnenuntergang am Tiber, Palmen von Bordighera), des Weimarer Gleichen-Rufswurm, der Münchener Ludwig Dill (Lagunenbilder), Leopold Kalckreuth, Hans Olde, F. Kubierschky, P. P. Müller (Buchenwald), die Dachauer-Bilder von Wilhelm Keller-Reutlingen, die Thierbilder von Heinrich Zügel und Viktor Weishaupt, die Marinen von Auguste Musin, Petersen, P. Höcker, das venezianische Nachtbild von Zanetti-Miti u. a. Und man freute sich, im vorigen Jahr im Glaspalast namentlich spanischen und italienischen Meistern zu begegnen, welche Freilicht, Zeichnung und feine Detailausführung ganz wohl zu verbinden verstanden, wie dem Mariano Barbasan (Piazza del Pizudo) und José Gallegos (am Brunnen in Venedig).

Aber freilich auch auf keinem Gebiet spreizt sich widerwärtiger ein modernes Malgigerlthum als eben auf dem der Landschaft. An die Seite der guten Leistungen drängen sich in grofser Zahl und mit unverschämter Aufdringlichkeit die zahllosen Mifsbildungen moderner Technik, die Karrikaturen der modernen Naturanschauung und Naturwiedergabe. Der Intimismus ist vielfach in Trivialismus ausgeartet, der nur mehr für das Platte, Nichtige, Uninteressante, Reizlose und Eintönige schwärmt und in den schmutzigsten und schmierigsten Farben schwelgt, die Schönheit geradezu perhorreszirt als täuschende Lüge und das Wesen der Natur verdeckende Maske, Welt und Natur verhässlicht und Geist, inneren Gehalt und künstlerische Form im gleichen Grad vernachlässigt. Dabei geht die Ruhe, die wohlthuende Frische, der zarte Duft, der kräftige Bodengeruch, das schöpferische Leben der Natur völlig zu Schanden. Es wird mit der Technik und Farbe, besonders mit dem Freilicht ein unkünstlerischer Sport getrieben. Je roher und derber man malt, umso sicherer glaubt man auf die Spur der Natur zu kommen. Defs-

[5]) R. Muther »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.« München 1894, Bd. III S. 424.

wegen malen manche nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Tüncherquaste, mit Daumen und Spachtel, mit der Kelle; sie tragen in unerhörter Klexerei Farbengebirge auf der Leinwand auf, anzusehen wie Reliefkarten. Sie schmieren Farbe neben Farbe, die eine schreiender, dröhnender, brüllender als die andere, und sie glauben damit die Farbenmusik der Natur erreichen zu können. Das Streben, das im vollen Sonnenlicht prangende Grün der Wiesen und Bäume nachzumalen, hat die Landschaftsmalerei mit Arsenik vergiftet. Die modernen Ausstellungen sind nach einem Worte Lenbachs vielfach Ausstellungen geisteskranker Anilinfärber geworden. Man huldigt einer unnatürlichen Schlemihlmalerei und malt ein Licht, das keinen Schatten wirft; man spielt mit dem Licht, wie die Kinder mit dem Feuer. „Das Licht", sagt Lenbach, „hat in der Malerei den Zweck, das Wesentliche stark hervortreten zu lassen, aber das Licht als Selbstzweck ist Spielerei, nicht Kunst." Der Individualismus wird zum ungebundensten Subjektivismus, der keinerlei Regel und Gesetz mehr anerkennt, nicht mehr Interpret und Organ der Natur sein will, sondern sie zur Sklavin seiner Willkür und Laune, zum Opfer seiner wahnsinnigen und tollhäuslerischen Einfälle macht. Jede Individualität, — so wird verkündigt[6]) — auch die tollste, ist berechtigt, wenn sie nur künstlerisch und ächt ist; aber toll und tollst und künstlerisch und ächt sind doch wohl einander ausschliefsende Begriffe.

Dafs diese Schilderung übertrieben sei, wird Niemand sagen, der mit normalem Auge die letzten Münchener Ausstellungen durchwandert hat. Er hat sich gewifs mit uns geärgert und entsetzt z. B. über die sonnendurchblitzte „Lindenallee" von Eugenie Dillmann (Berlin) mit ihren verschiedenen Grün, welche alle gleich giftig, todt und stumpf sind, über die grofse Milchsuppe von Georg Burmester (Kiel), benannt: „Nachmittag an der Schlei", über die Farbenklexberge des Julius Wentscher (Berlin), welche Wellenberge und einen „Abend an der Ostsee" darstellen sollen, über die „Dämmerung" von A. Egersdoerfer (München), in welcher ein abscheuliches Schwarzgrün in ein Schmutzigblau überdämmert, über „das Meer" von H. Heimes (Düsseldorf), das man ohne den Katalog für ein Schneefeld halten würde, über Th. Heines (München) „Abendlandschaft" mit ihrem undefinirbaren Grün, über den grünlich-gräulich-bläulichen „Frühling" von K. v. Ferenczy (München), über die weifsen, blauen, grünen Klexe, welche bei W. Hamacher (Berlin) das Meer bedeuten, über die Chokoladebrühe des H. v. Volkmann (Karlsruhe), benannt: „Waldeinsamkeit"; noch mehr aber über die in der Sezession prangenden Spachtelmalereien der Münchener B. Buttersack, F. Eckenfelder, L. Herterich, H. Heyden, Th. Hummel, G. Jauſs, P. Schultze-Naumburg, welche nicht den Eindruck von Gemälden machen, auch wenn man sie auf fünfhundert Schritte Distanz betrachtet.

Die durch die Landschaft in den Hintergrund gedrängte Figurenmalerei, das Genre-, Charakter-, Sittenbild ist von ersterer kaum mehr genau abzulösen. Sie haben ihre selbstständige Bedeutung eingebüfst. Die Gesetze der modernen Landschaftsmalerei herrschen auch auf diesem Gebiet. Auch hier gilt der Inhalt und der Gedanke nichts mehr. Die Parole heifst: keine Programm-Malerei mehr, keine Illustrationskunst, keine gemalten Geschichten und Anekdoten, keine Novellen und Gedankenwerthe — blofs Malerei schlechthin, unter Verzicht auf jeden erzählenden Inhalt, blofs wirkliches Leben ohne jede eingetragene Reflexion.[7]) Auch hier eine ausgesprochene Vorliebe für die untersten Klassen, für das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale. Inaugurirt wurde diese Richtung durch Adolf Menzel, der erstmals mit dem kalten, zergliedernden, stechenden Blick eines Anatomen oder Physiologen die Menschenwelt musterte und mit herzloser Objektivität wiedergab, — durch Wilhelm Leibl, der mit erschreckender Realistik den Menschen schildert, und „die ganze Einwohnerschaft Aiblings, Jäger, Bauern, Weiber als beängstigende Doppelgänger der Natur in einer Aehnlichkeit von niederschlagender Wirkung"[8]) in seine Bilder herübernimmt, — durch den Matador dieser Richtung, den „Bringer des Prometheus-Funkens", Max Liebermann, der in seinen Gänserupferinnen, Rübenfeldarbeiterinnen, Netzflickerinnen, Flachsspinnerinnen, in der Frau mit der Ziege (Pinakothek München) auch das Leben in den untersten Schichten aufsucht, aber ihm doch durch ein inniges Eingehen, durch Betonung des Wesentlichen und Charakteristischen, durch psycho-

[6]) »Allgem. Kunstchronik« 1894, S. 167.

[7]) Vergl. Muther a. a. O., S. 406 ff.

[8]) a. a. O. S. 407.

logische Tiefe einen inneren Werth zu retten sucht. Man macht grofse Worte über diese moderne Richtung und hat ihre Geburt und ihr Wachsthum mit Trompetenscbmettern begrüfst. Das Publikum steht ihr bis zur Stunde skeptisch gegenüber und der gemeine Menschenverstand wird jetzt und künftig sein Urtheil dafür abgeben: allen Respekt vor dieser genauen Belauschung, Behorchung und Wiedergabe des Menschenlebens; aber aollte denn wirklich vollkommener Verzicht auf geistigen Inhalt und Gehalt, auf Geist, Poesie, Humor die condicio sine qua non einer vollkommenen Wiedergabe des Menschenlebens sein? steckt nicht ein klein wenig Geist und Vernunft schliefslich in jedem Menschen, auch dem der untersten Stände, etwaa Sinn und Poesie schliefslich im Volksleben, wo man es fafst? und ist etwas mehr klare Zeichnung und künstlerische Umformung hier absolut vom Uebel? Selbst von einer Seite, welche für die moderne Richtung enthusiastisch schwärmt, mufs man doch zugeben: „Als drittes Axiom (nach der Forderung des malerischen und des höheren, Stimmung erzeugenden Elementes") darf nunmehr wieder auch der geistige Gehalt in sein Recht treten. Er soll keineswegs stets gefordert werden, er kann und darf sehr wohl auch dem vollendetsten Kunstwerk fehlen (?), — aber er ist an sich auch kein gefahrliches Accidenz, das der ächte Künstler, wie una unsere modernsten Genremaler glauben machen wollen, möglichst zu vermeiden hat. Man kann „malerisch denken" und gleichzeitig „Gedanken verkörpern".[9]) Und Volkelt stellt mit Recht die Forderung, dafs die Kunst auch das Gleichgültige, Triviale, Kümmerliche, durch Zufall Zerstückelte und Entstellte, das Absonderliche, Launenhafte im wirklichen Leben zur Darstellung bringe, nachdem sie es auf die Stufe des Menschlich-Bedeutungsvollen erhoben.[10]) Das kann aber nicht gesagt werden von einer grofsen Zahl moderner Genrebilder, deren Meister, übereifrige Nachtreter der obengenannten Trias, lediglich nur darauf ausgehen, das Menschen- und Volksleben zu veröden und zu verblöden, zu verdreckeln, zu verekeln und zu verleiden: wie z. B. Graf Leopold Kalckreuth in seiner „Sommerzeit", Becker-Gründahl in seinem „blinden Mann", der den Illusionsreiz zum Brechreiz steigert, Linda Göhl (Interieur), Chr. Landenberger in seinem „badenden Knaben", der gar keine Glieder mehr hat, sondern nur aus gelben, grünen und orangenen Flecken zusammengesetzt ist, und viele andere. Hervorragende Leistungen aber sind der „Geizhals" von Richard Nitsch, „die Dorfältesten" von Otto Heichert, „die Testamentseröffnung" von Josef Muntsch, „der Besuch beim Verurtheilten" von P. J. von der Ouderaa, „Hoher Besuch" (im Atelier) von F. Steinmetz, „die Sonntagsruhe" von K. Hartmann, „Hauskapelle" von G. Jakobides, „ein genügsamer Weltbürger" (ein mit einem alten Schuh spielendes Kind) von L. Knaus, „Verstofsen" von A. Dieffenbacher, „die Charakterköpfe" von E. Harburger, „Pferdezähmung" von B. Galofre, „das Puppentheater" von W. Geats, — hervorragend, weil die moderne Wirklichkeitsauffassung sich hier noch einen Funken von Geist und Gefühl, von Poesie und Humor und noch ein gut Stück solider alter Technik und Zeichnung gewahrt hat.

Die Historien- nnd Schlachtenmalerei, die Malerei des grofsen, monumentalen Stiles ist zu Grabe gegangen. Was in den letzten Ausstellungen in diese Kategorie gehört, kann an den Fingern aufgezählt werden: E. Carpentier's Schlachtenbild: „1793 in der Bretagne", keineswegs in allem gelungen, Peter Janssen's Kolossalbild: „der Mönch Walther Dodde und die Bergischen Bauern in der Schlacht bei Worringen 1288", von kraftvollem Leben strotzend, A. Sochaczewski's „Abschied der Verbannten am Grenzstein von Sibirien", Lischka's „Michelangelo's Traum", des Villegas „Triumph des Dogen Foskari" und „Tod des Matadors", Benliure's „Einzug der Stierfechter". Man bedauert den Untergang der historischen Malerei nicht; man freut sich darüber, dafs die moderne Malerei so ganz im frisch pulsirenden Leben der Gegenwart aufgeht; aber eine Kunst, welche verlernt hat, sich auf dem Boden vergangener Jahrhunderte zu bewegen und die grofsen Momente der Weltgeschichte darzustellen, ruft doch Zweifel wach an der Höhe und Richtigkeit ihres Standpunktes, an der Weite ihres Gesichtskreises und an der Kraft ihres Könnens, vollends wenn sie zeigt, dafs sie über der Beschäftigung mit den sozialen Problemen der Gegenwart selbst zur Sozialdemokratin geworden. — (Forts. folgt.)

Freiburg i. B. Paul Keppler.

[9]) »Kunst-Salon« von Amsler und Ruthardt Berlin 1893, S. 235.

[10]) »Aesthetische Zeitfragen« S. 157.

Bücherschau.

Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Begonnen von E. F. A. Münzenberger, Stadtpfarrer, fortgesetzt von Steph. Beissel S. J. IX. Lieferung. mit 10 photographischen Abbildungen. Frankfurt a. M. 1895, A. Foesser Nachf. (Preis Mk. 6.—.)

Während des Erscheinens des vorstehend bezeichneten Werkes ist mehrmals in dieser Zeitschrift auf dessen hohe Bedeutung in künstlerischer und kunsthistorischer Beziehung hingewiesen worden. Wie reichhaltig der von Münzenberger vulleadete, in 8 Lieferungen 180 Beschreibungen von Altären und 80 Bildtafela befasseade erste Baud auch ist, so stellte er duch am Schlusse desselben nuch sehr viel Weiteres in Aussicht. Diese Zusage unterzeichnete Münzenberger am 12. Oktober 1890; am 22. Dezember 1890 starb er im besten Mannesalter, gewifs znm Theil in Folge seiner ganz ungewöhnlichen Anstrengung für seia künstlerisches Unternehmen in Verbindung mit opferwilligster Hiagebung an seinen seelsorglichen Beruf. Als ein besonderer Glücksfall ist es zu betrachtea, dafs zu der mit gar manchen Schwierigkeiten verbuudeneu Fortführung des von Münzenberger Begouneneu sich gerade der rechte Mann in der Person des mit demselben nahe befreundet gewesenen, als Kunstkenner und -Schriftsteiler längst rühmlich bekannten Herrn Beissel gefunden hat. Das vorliegende Heft, daa neunte der gauzen Sammlung, legt hierfür Zeugnifs ab, der gedruckte Text sowohl, als die beigegebenen Bildertafeln. Wie der Prospekt sagt, siad letztere, um sie praktisch verwerthbarer zu machen, nach möglichst grofsem Maafsstah aufgenommen; alle Einzelheiten treten klar und scharf hervor. Das Heft handelt ausschliefslich über flämische Altäre der spätgothischea Periode. Zumeist aus grofsen Werkstätten in Brüssel nnd Aatwerpeu hervorgegangen, fanden sie weithin Aufnahme, namentlich auch im nördlichen Deutschland, wo solche jetzt noch gar manche Kirebe schmückeu. Ein besonderer Abschnitt handelt von den in unserer Rheinprovinz, besonders dem niederrheinischen Theile derselben und in der Diözese Trier befindlichen. Eiae grofse Zahl voa Altären wird uns vorgeführt, alles betreffs derselben Bemerkenswerthe dargelegt. So die Art ihrer Anfertigung — durchweg mittels Arbeitsthailung zwischen den Verfertigern des Architektonischea nnd des Bildwerks, dem Dekorations- und dem Flügelmaler — die verschiedeaen Gruppiruagssysteme je nach der Widmung, dem Grundcharakter der Altäre — Passions-, Marien-, Heiligenaltäre — die Methode der Polychromirung u. s. w. Auf's Sorgsamste findet sich bezügliches Historische und Litterarische, überhaupt Alles herangezogen, was geeignet ist, Licht auf die Materie zu werfen, auch auderwärts nach Art der flämischen Altäre Geschaffenes. Näheres Eingehea auf Einzelnes würde hier zu weit führen. Zum Schlnfs sei indefs noch ein Ausspruch Müazenberger's in der Einleitung zum ersten Bande von hervorragender praktischer Bedeutung, besonderer Beachtuag empfohlea. Derselbe geht dahin, dafs „der mittelalterliche Flügelaltar als das unübertroffene, nicht blofs für gnthische Kirchen vorzugsweise sich eignende Vorbild anzusehen" sei. Nur übereifriger Purismus kaan daran Anstofs nehmeu. Haben doch auch die grofsen Meister des Mittelalters, deren Autorität im Punkte des Kunstgefühls die unserer Puristea doch wohl überwiegt, unbedenklich nicht blofs Flügelaltäre, sondern auch Chorstühie, Kanzeln, Taufsteine und Sakramentshäuschen gothischen Stils in romanischen Kirchen aufgestellt. Dem Einwand zu grofser Kostspieligkeit begegnet Münzenberger durch die Bemerkung, dafs sein Werk nicht blofs figurenreiche, sondern auch schlichte, einfache Altäre in Rede stehender Art darbiete. Die Kosten der Figurengruppen würdea sich überdies in dem Maafse herabmindern, in welchem Bestellungen bei stiiknadigen Bildhauern denselben gestatteten, nach mittelalterlicher Weise, Schüler heranzubildea. Im Uebrigen solhe doch auch die Rücksicht anf Wohlfeilheit am Wenigsten betreffs der Ausstattnag des Altars als in's Gewicht fallend erachtet werden. Möge die auf das Prachtwerk verwendete mühevolle Arbeit, der Absicht seines edeln Begründers gemäfs, sich dadarch lohnen, dafs die deutsche mittelalterliche Bildhauerei, eine echte Volkskunst neubeleht wieder weithin reiche und schöne Blüthen treibe.

Köln. A. Reichensperger.

[Der I. Band des Münzenberger'schen Altarwerks hatte in den Kreisen der Archäologen und Künstler so viel Beachtuag gefunden und so viel Nutzen gestiftet, dafs nach dem Tode des Begründers anf die Fortsetzung nicht verzichtet werden durfte, so schwer es auch hielt, dafür die geeignete Kraft zu gewinnen. Endlich hat sie sich in dem auch um unsere Zeitschrift hochverdientea P. Beissel gefunden, der mit dem geaammtenRüstzeug kunstgeschichtlicher, archäologischer, tecbnischer Kenntnisse ausgestattet aus Liebe zur Sache unverdrossen die Mühsale der Reisen auf sich nimmt, ohne welche nnn einmal ein solches Werk nicht zu Staude gebracht werden kana. Von der Hingebung der Arbeit wie von dem Ernste der Forschung legt bereits die 1. Lieferung glänzendes Zeugnifs ab, die überall den sorgsameu Beobachter und den systematischen Bearbeiter zeigt. Staunenswerth siad daher auch die vielea neuen Resultate, zu denen der Verfasser in Bezug anf die bis dahin mit noch so vielen Mythen umwobenen flämischea Altaraufsätze gelangt ist. An der Hand festgestellter Marken und zuverlässiger Analysen hat er sie untersucht uad von den einzelnen Fabrikationsstätten, namentlich Brüssel und Antwerpen, eine so genaue Charakteristik gegeben, dafs mit ihrer Hülfe die bezüglichea Arbeiten leicht bestimmt werden können. Die zahlreichen in der Rheinproviaz vorhandenen flämischen Altäre, von denen, so versteckt auch manche derselben waren, dem Verfasser keiner entgangen zu sein scheint, werdea besonders eingebend beschrieben, und viele iknnographische Bemerkungen wie gelegentliche Notizen über die Schicksale einzelner Altäre sind höchst daakenswerthe Beigaben. In Bezug auf den S. 21 erwähntea Paffendorfer Altar mögen sie durch die Angabe vervollständigt werdea, dafs er aus der Münsterkirche zu Essea stammt, wo die beidea oberen Flügelbildchen desselben zurückgeblieben siud.] D. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongruppchen im erzbischöflichen Museum zu Köln. Mit Lichtdruck (Tafel I). Von SCHNÜTGEN 1

Kirchliche Alterthümer aus der St. Nicolaikirche in Rostock. Mit 3 Abbildungen. Von FRIEDRICH SCHLIE 3

Gedanken über die moderne Malerei. Neue Folge. I. Von PAUL KEPPLER 17

II. BÜCHERSCHAU: E. F. A. Münzenberger u. St. Beissel, Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. IX. Lieferung. Von A. Reichensperger 31

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 2.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren von HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Abhandlungen.

Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen.

Mit 12 Erweiterungsentwürfen.

Jeder aufrichtige Freund christlicher Kunst wird mit dem Verfasser auf's Tiefste die Thatsache beklagen, dafs sich im Bestande der überlieferten Kirchenbauten, insbesondere der kleineren Landkirchen in der Rheinprovinz, seit Jahrzehnten eine ernste Wandlung vollzieht.

In Folge einer gesteigerten Bauthätigkeit ist der Bestand unserer kirchlichen Baudenkmäler in bedenklichster Weise bedroht, verstümmelt und vernichtet worden; manche reizvolle Kapelle steht verwahrlost; manche ehrwürdige Pfarrkirche, einst eine stimmungsvolle Zierde der Landschaft, erscheint nun in unverständigem, mindestens befremdlichen Aufputz und an der Stelle eines einfachwürdigen Gotteshauses ist ein anspruchsvoller Neubau entstanden, in langweiligem Schema, mit dem unverkennbaren Stempel neuzeitlicher „Spekulation". Ja, man kann ohne Uebertreibung behaupten, dafs selbst die Kriegsfackel früherer Jahrhunderte kaum je so gewaltsam in das Erbtheil der Kunstgeschichte eingegriffen, wie die irregeleitete Baulust unserer Tage. Obwohl zugestanden werden mufs, dafs in den Rheinlanden im Allgemeinen Sion und Verständnifs für der Väter Werke an Boden und Tiefe gewonnen, so haben bisher die berufenen Organe mit wenig Erfolg gegen den versteckten Feind unserer Kunstdenkmäler angekämpft, welche eines wirksamen Schutzes im weiteren Umfange zur Zeit entbehren. Insbesondere haben sich bisher gerade die meist abgelegenen Landkirchen am leichtesten der behördlichen Aufsicht, soweit sie überhaupt geübt werden kann, entzogen. Es erscheint daher dem Verfasser dringend geboten, die Nothlage unserer Landkirchen im Allgemeinen scharf aber wahrhaft zu beleuchten und die mögliche Abhülfe sachlich und fachlich zu erörtern; durch eine Reihe positiver Vorschläge und anschaulicher Beispiele zu Kirchenerweiterungen soll das Interesse weiterer Kreise für diese Seite christlicher Kunst im besonderen angeregt werden.

I.

Erweist sich bei dem Anwachsen einer Kirchengemeinde der vorhandene Kirchenraum als zu klein, so kommt zunächst ein Erweiterungsbau, in zweiter Linie ein Neubau in Frage; ein Neubau erscheint grundsätzlich nur in dem Fall berechtigt, wenn der Fall eines Erweiterungsbaues ausgeschlossen oder wenn nur durch den Bau einer zweiten Kirche der gesteigerten Seelenzahl genügt werden kann.

Der erstere Fall eines Erweiterungsbaues wird in der Regel bei den ländlichen Pfarrkirchen zutreffen, zumal bei diesen die Ortsbebauung weitläufig und oft der anschliefsende Friedhof für die Erweiterung verfügbar ist. Dieser Lösung, welche durch einen Erweiterungsbau das Bedürfnifs der Gemeinde zu befriedigen sucht, verdanken wir die interessantesten und malerischsten Kirchenbauten in der Kunstgeschichte. Die alten Meister pflegten mit der Erweiterung schrittweise, dem wachsenden Bedarf und den Baumitteln entsprechend, vorzugehen und verstanden es vortrefflich, sich trotz vorgeschrittener Konstruktion und verschiedenen Materials den überlieferten alten Formen im Ganzen und im Einzelo pietätvoll und verständig anzuschmiegen. Gerade die Rheinprovinz hat in dieser Richtung nicht nur in den grofsen Städten, sondern auch auf dem Lande treffliche und mustergültige Lösungen aufzuweisen; sie wurden nur begreiflicher Weise in der ersten Zeit der Romantik weniger geschätzt, als die mehr einheitlich durchgeführten Anlagen.

Wie ein lapidares Stammbuch nimmt sich ein solches Bauwerk aus, das von den Wandlungen der Zeiten eindringlich redet, bei dem die Ueberlieferung vielleicht hin und wieder springt, aber selten abgebrochen erscheint; — eine charaktervolle steinerne Urkunde, in der die Gemeinde ihre Geschichte niedergelegt und fortgeführt hat.

Im Gegensatz zu dieser fortbildenden Bauweise, welche sich in den Rheinlanden bis in die Mitte des XVII. Jahrh. deutlich verfolgen läfst, macht sich späterhin die Gleichgültigkeit

gegen die Ueberlieferung und eine starke Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung des Bauzweckes geltend. So lange nun die Bauaufgabe in den Händen eines tüchtigen und begabten Architekten blieb, war die Einbufse an kunsthistorischem Werthe leichter zu verschmerzen, sofern eben der berufene Architekt in verständiger Materialbehandlung und liebevoller Einzelausbildung sein Bestes leistete. — Aber recht traurig war es um den Erweiterungsbau bestellt, der entweder einem fanatischen Puritaner oder einem akademischen oder nicht akademischen Revolutionär in die Hände fiel. Der letztere Fall ist bis in die neueste Zeit praktisch geblieben. Organisch verstümmelt, umgemodelt und uniformirt hat manche umgebaute Kirche ihren künstlerischen Werth und Charakter eingebüfst. Hat doch das Verständnifs für einfache Kunstformen sich noch wenig Bahn gebrochen, und deckt sich doch in seltenen Fällen das wahre Interesse des Bauwerks mit der Geschmacksrichtung des beauftragten Architekten, noch weniger mit dem persönlichen Interesse eines bauleitenden Unternehmers. Die Zahl der so neu frisirten Kirchen ist schon ganz beträchtlich angewachsen.

Einen anderen Verlauf pflegt die Bauangelegenheit zur Abhülfe der Baunoth zu nehmen, falls, wie auch das nicht selten vorkommt, das alte ehrwürdige Gotteshaus, das vordem vielleicht Jahrhunderte sich bewährt, von unberufener Seite als baufällig erklärt und eine event. Instandsetzung als unerschwinglich dargestellt wird. In diesem Falle erscheint natürlich der Gemeinde ein Neubau unvermeidlich, und der erforderliche Plan wird freihändig oder durch Wettbewerb bald und billig beschafft. — Mit fortschrittlichem Stolze erstrebt dann wohl die Vertretung der Pfarrgemeinde einen stattlichen Bau zum mindesten mit einem weitsichtbaren Thurm und mit weittragendem Geläut; das Innere soll recht einheitlich werden. Der Kostenanschlag erscheint mäfsig, einschliefslich des neuen Hochaltars; die erforderlichen Mittel werden vertrauensvoll bereit gestellt. — Nur eins fehlt noch: der Bauplatz. — Was liegt dann näher, als die baufällig erklärte Kirche kurzer Hand abzubrechen, was ja in wenigen Tagen geschehen kann. — Und es geschah meist sehr schnell; oft, ehe die zuständige Aufsichtsbehörde den Abbruch genehmigen konnte, lag schon die einstige Pfarrkirche, der Andachtsraum, die Ruhestatt einer langen Geschlechterreihe in Trümmern — und in dem stolzen Neubau, der rasch emporwächst, erinnert demnächst vielleicht nur noch ein Altar- oder Taufstein an die erste Gründung und Ansiedelung der Pfarrgemeinde.

Eine wenig bessere Wandlung der Sachlage tritt ein, wenn, vielleicht unter dem Drucke einer auf Erhaltung bedachten Aufsichtsbehörde, die alte Pfarrkirche nicht zum Abbruch kommt, somit einstweilen bestehen bleibt.

In solchem Falle pflegt die Gemeinde für den Neubau einen anderen Bauplatz auszuwählen, der neu zu erwerben ist. Mit diesem Beschlufs ist meist das Urtheil über die bisherige Pfarrkirche gesprochen, welche nach Vollendung des Neubaues verwaist. Die der Gemeinde obliegende Unterhaltung wird nur als zinslose Baulast empfunden und um so mehr, als mit der Zeit der Gedanke an die Ueberlieferung im Gedächtnifs der Pfarreingesessenen zu schwinden beginnt. In Folge der mangelnden Aufsicht nehmen die Unterhaltungskosten stetig zu, und das Erinnerungszeichen einstigen Gottesdienstes ist dem langsamen Verderben geweiht. Nicht genug, dass des Wetters rauhe Gesellen ungestört mit dem Denkmal christlichen Sinnes ihr offenes Spiel treiben; schimpflicher als selbst die Kriegsfurie ist oft die pietätlose Menschenhand verfahren. Aufsen und innen ein Bild kläglicher Verwahrlosung: Es fehlt am Dach, am wichtigsten Schutz des Gebäudes; offen stehen Fenster und Thüren; das Innere gleicht einer Trödlerbude; auf umgestülpten Grabsteinen hält die Rohheit ihr Stelldichein ab und reicht vor beraubten Altären dem Kunstschacher die Hand zum Bunde. Erscheint da nicht ein Retter in der grofsen Noth, so steht der gänzliche Verfall des Bauwerks bevor. Es gibt für den empfindenden Wanderer und Kunstfreund kaum etwas beschämenderes, als der Nothschrei der verlorenen Kapellen und die Liste der verwaisten Landkirchen in den Rheinlanden.

II.

Gegenüber der geschilderten Kirchennoth gilt es nun entschiedene Stellung zu nehmen.

Wie kann der offenbaren Noth begegnet werden? — Die allgemeine Antwort auf diese Frage mag lauten: „Wo ein Wille, da ein Weg.“

Bei dem Bau jedes Gotteshauses ist zunächst nach dem Grundsatz der Pietät zu verfahren.

Pietät üben sollten die beiden Hauptfaktoren, welche bei einem Kirchenbau zusammenwirken, sowohl die Vertretung der Gemeinde, wie der beauftragte Architekt.

Jede Pfarrgemeinde hat die sittliche Pflicht, an die in ihrer Kirche verkörperte Ueberlieferung anzuknüpfen; sie sollte daher grundsätzlich bei irgend einer Baunoth jeder Lösung den Vorzug geben, welche die Erhaltung ihrer überlieferten Kirche ermöglicht, ja sie sollte in diesem Sinne selbst zu Opfern bereit sein. Es ist das ein Moment von hervorragend sittlicher Bedeutung, dem, zumal gegenüber den nivellirenden Strömungen unseres Zeitalters, mit bewufster Klarheit und Kraft Geltung verschafft werden sollte. Die Frage, ob die Erhaltung der Pfarrkirche sich aus kunsthistorischen Gründen empfiehlt, mag für die grundsätzliche Haltung erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Andererseits sollte die pietätvolle Erhaltung eines geweihten Bauwerks die Ehrensache berufener Architekten sein. Das Vertrauen der Gemeinde werden letztere am schönsten dadurch lohnen, dafs sie bestrebt sind, das ihnen anvertraute Erbtheil christlicher Kunst in aufrichtiger Liebe zu schonen, zu erhalten und zu schützen. Gegenüber dem vielfach angewandten Schlagwort: „der Lebende hat Recht", sei betont, dafs die sittliche Welt das Recht des Einzelnen beschränkt und dafs der Lebende nicht das Recht hat, die Stiftung, das Vermächtnifs oder die geistige Errungenschaft der Vorfahren rücksichtslos anzutasten. Und jeder tüchtige und uneigennützige Architekt wird gern zurücktreten vor einem Meisterwerke der Vorzeit. Demnach werden schon aus ethischen Gründen sowohl Gemeindevertretung wie Architekt in sehr vielen Fällen eine verständige Kirchenerweiterung anstreben müssen. — Wo dieser aufrichtige Wunsch und Wille besteht, wird sich der Weg schon finden. Zur Abhülfe der Kirchennoth empfiehlt sich die Kirchenerweiterung in zweiter Linie aus praktischen wirthschaftlichen Gründen. Der Auftrag zur Bauausführung erfolgt gemeinhin auf Grund eines Kostenanschlages; ist ein solcher gewissenhaft aufgestellt, so bietet er der Gemeinde eine möglichst sichere Gewähr gegen Ueberschreitung der Baukosten. — Wie bei einem Neubau, so wird daher auch bei einem Erweiterungsbau die Gemeinde auf einen gewissenhaften Kostenanschlag Werth legen müssen. Die Aufstellung des Anschlages bei einer Erweiterung ist allerdings weniger einfach und glatt, wie bei einem Neubau; es mag wohl unter Laien vielfach die Ansicht verbreitet sein, dafs die Kosten eines Erweiterungsbaues weniger übersichtlich zu veranschlagen seien, und weiterhin, dafs sich die Kosten eines Erweiterungsbaues in vielen Fällen höher stellen würden als die Kosten eines im Zwecke gleichwerthigen Neubaues. — Diesem Irrthum soll durch eine rechnerische Betrachtung begegnet werden.

Es stehe eine Gemeinde vor der Frage, ob es wirthschaftlich gerathener sei, eine vorhandene, alte Kirche zu erweitern, oder an Stelle der abzubrechenden alten Kirche einen dem Erweiterungsbedürfnifs entsprechenden Neubau, ohne massive Thurmanlage, zu errichten. — Der Erwerb eines Bauplatzes für den Neubau komme in Wegfall.

Es sei der vor der Erweiterung verfügbare nutzbare Kirchenraum mit A (in *qm*), das erforderliche Mehr an Nutzraum mit B (*qm*) bezeichnet. Soll nun der durch genannten Zuwachs erweiterte Kirchenbau durch einen gleichwerthigen neuen Kirchenraum ersetzt werden, so mufs letzterer einen Nutzraum: (A + B *qm*) aufweisen. Für die praktische Herstellung des Nutzraums sei ein entsprechender Aufwand an Konstruktionsmitteln (Wänden, Pfeiler etc.) von a beziehungsweise a + b erforderlich.

Es wachsen nun bekanntlich die Kosten eines Kirchenbaues (von einem Thurmbau ist ja abgesehen) in geradem Verhältnifs zu der bebauten Fläche, die Kosten auf die Einheit seien mit N bezeichnet.

Hiernach lassen sich die Kosten des Neubaues mit dem Nutzraum A + B ausdrücken:

$$K_N = N (A + B + a + b)$$
$$= N (A + B) + N (a + b).$$

In entsprechender Weise berechnen sich die Kosten des eigentlichen Erweiterungsbaues:

$$N (B + b)$$

d. h. kosten die neuen Theile. Hierzu kommen nun die Kosten zur Instandsetzung der zu erhaltenden alten Bautheile (= E), so dafs die Gesammtkosten der Erweiterung die Summe darstellen lassen:

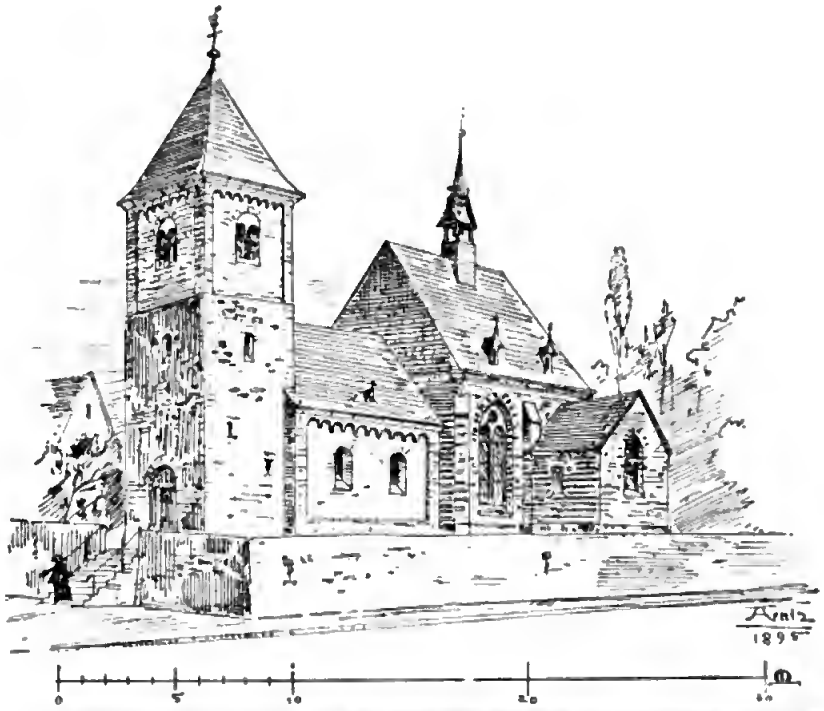
$$K_e = N (B + b) + E.$$

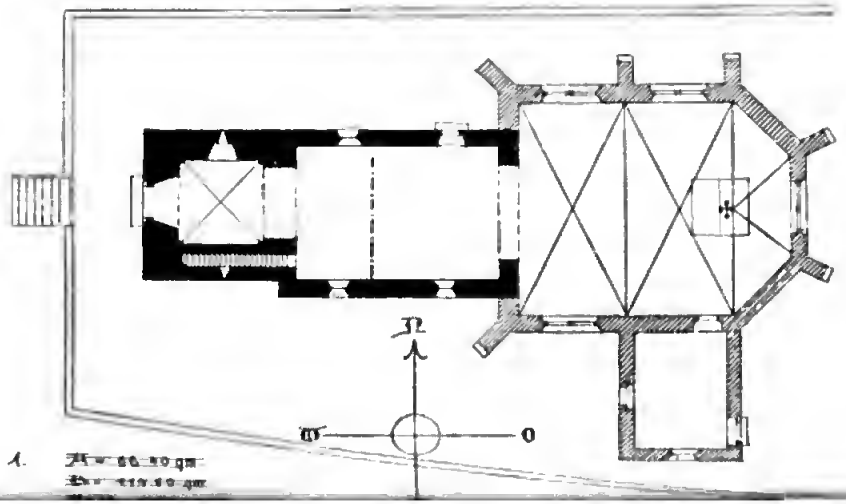
Vergleicht man die beiden Summen so folgt, dafs: $K_N = K_e$

d. h. die Kosten des Neubaues gleich den Kosten des Erweiterungsbaues, wenn

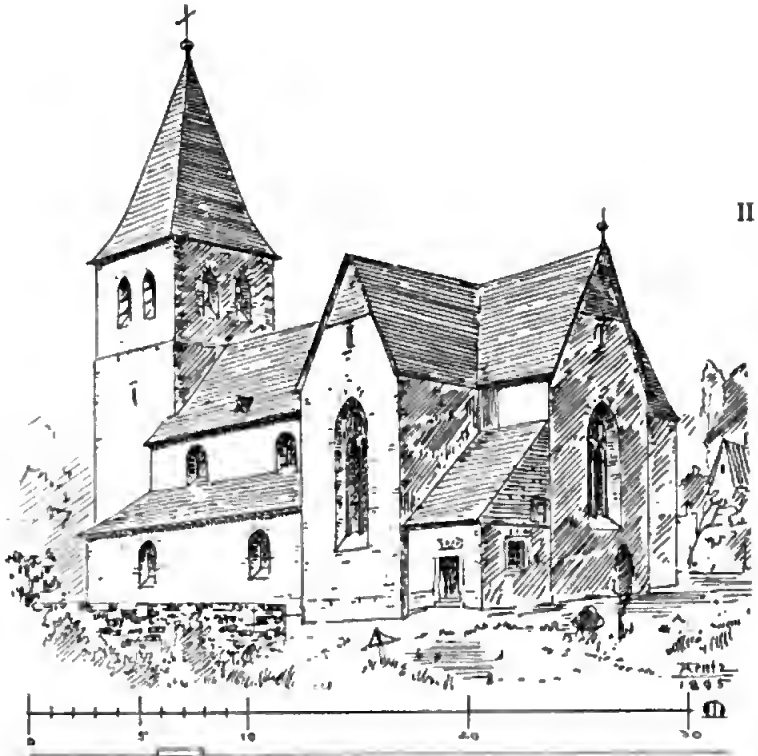
$$N \cdot (A + a) = E;$$

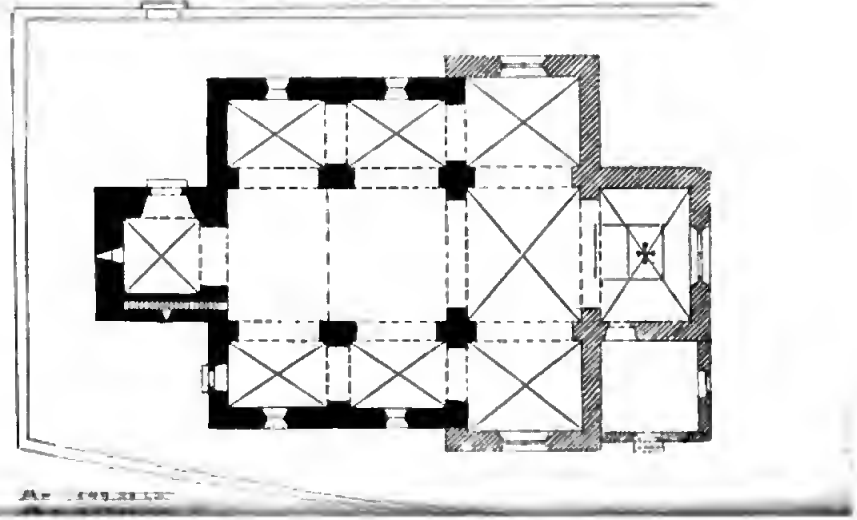
I





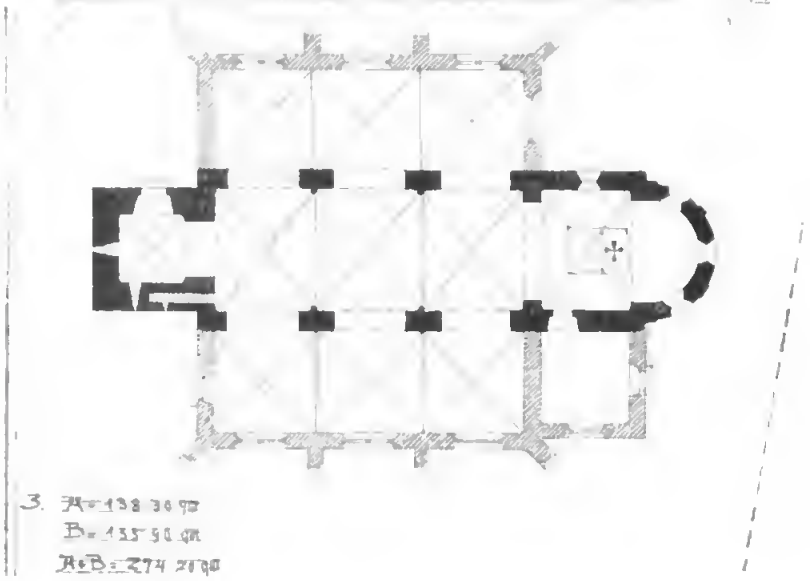
II



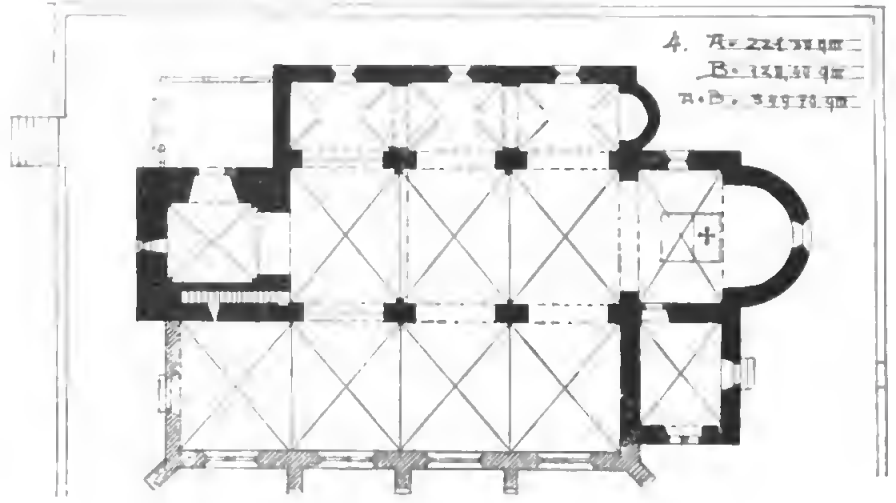


III

IV

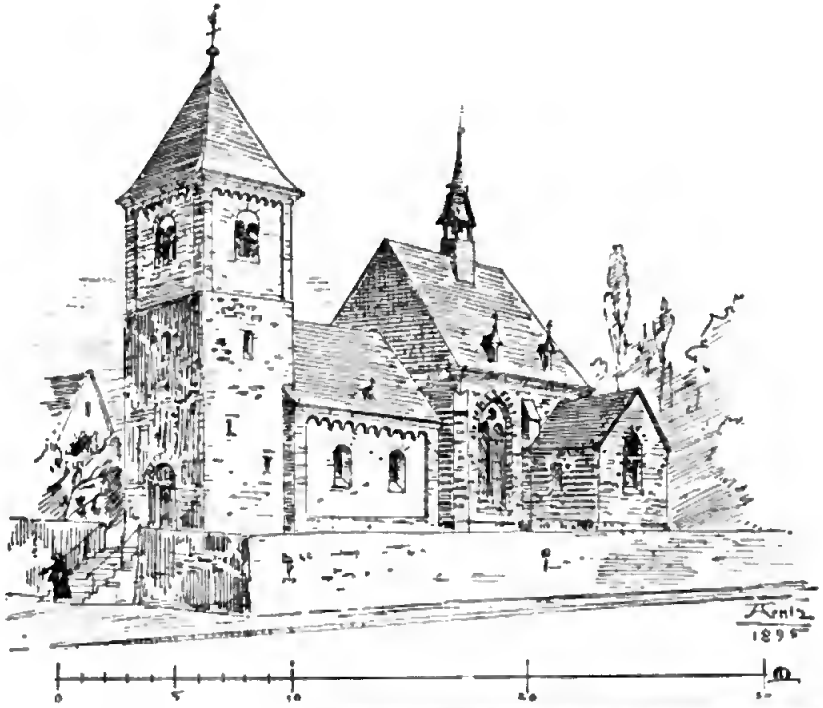


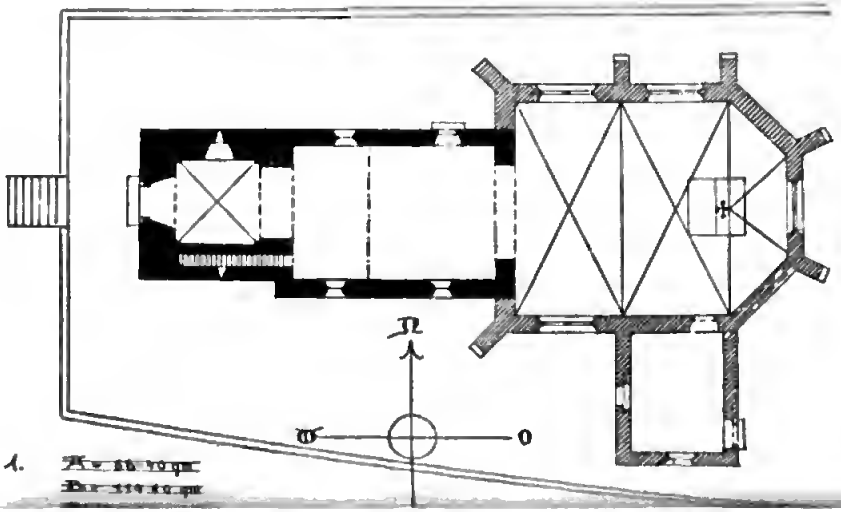
3.



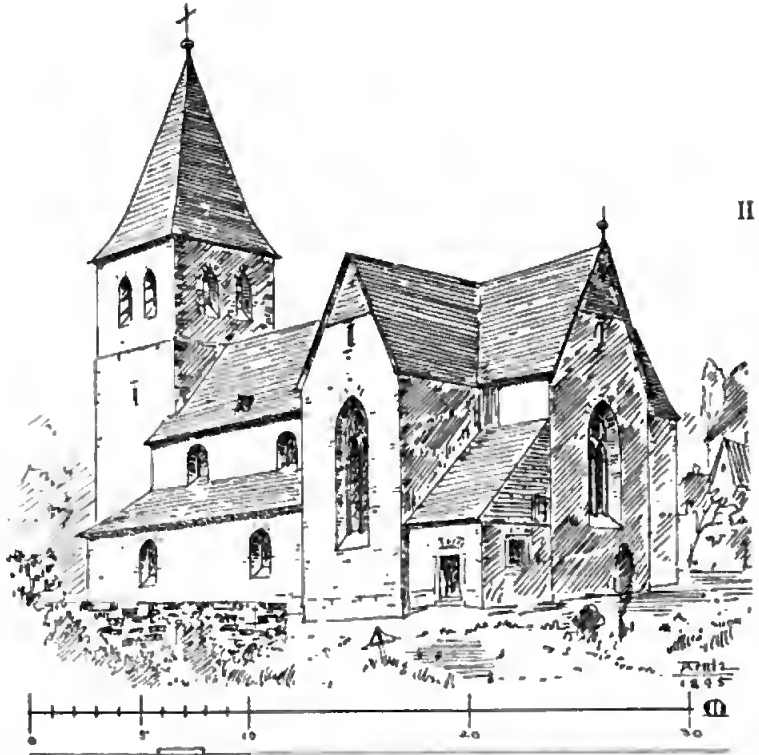
4.

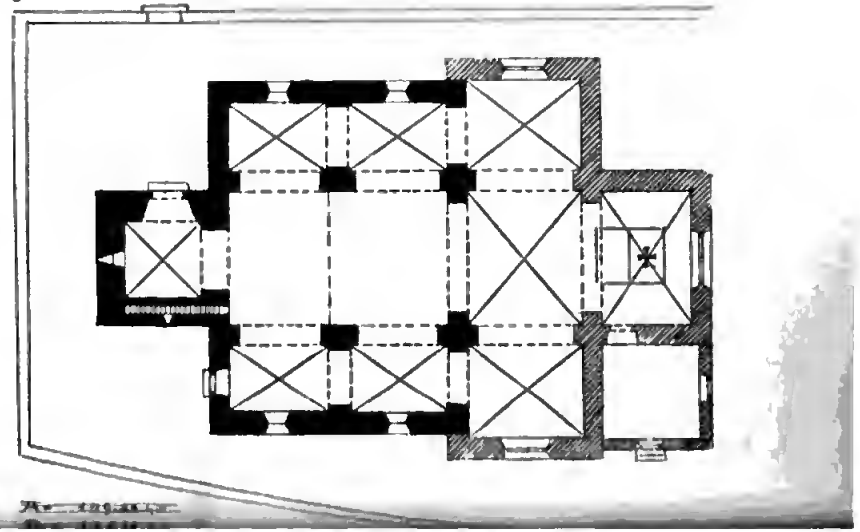
I



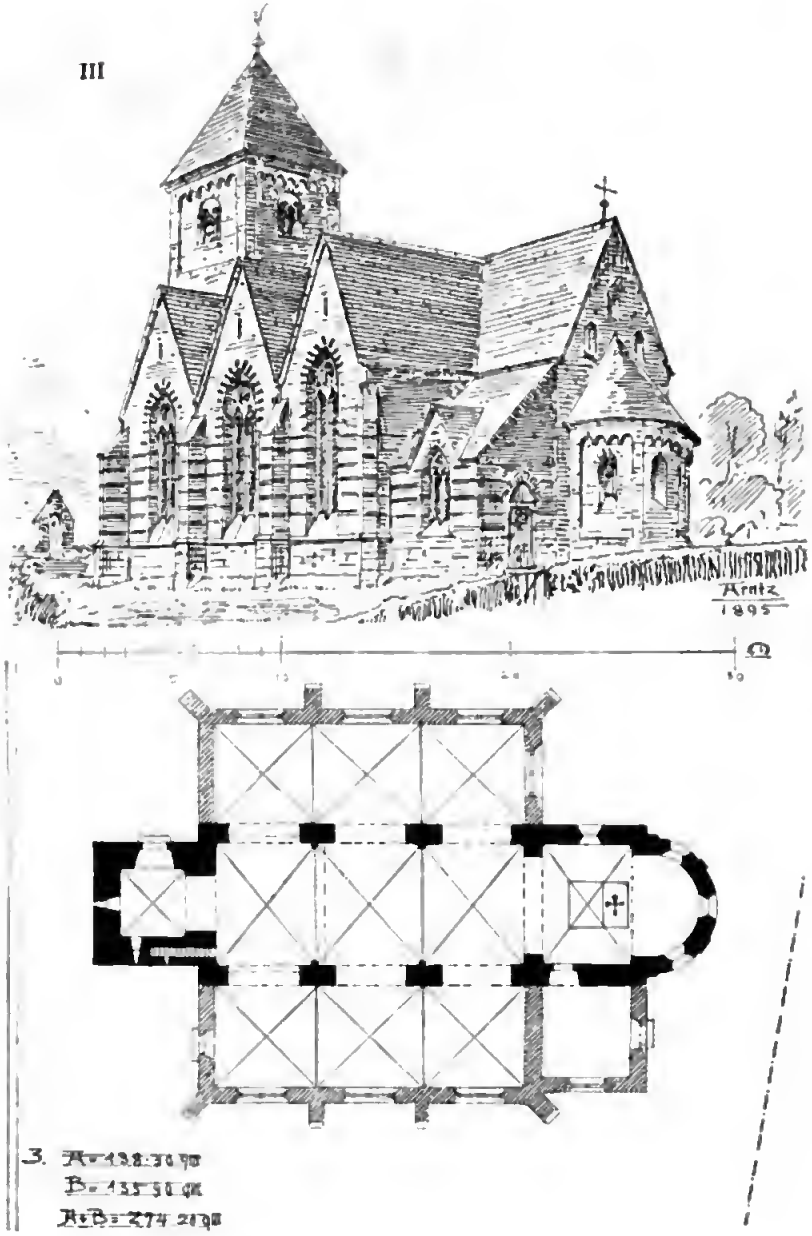


II

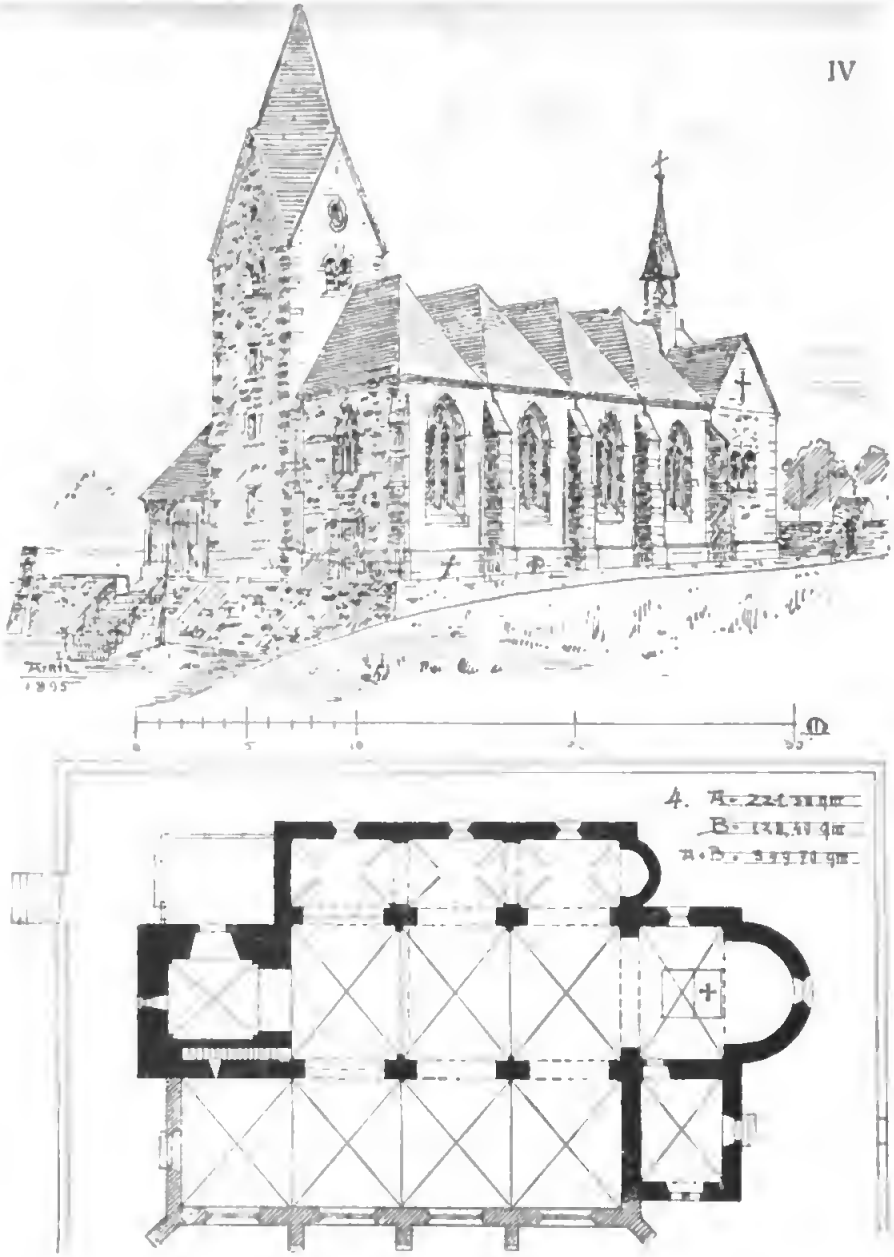




III

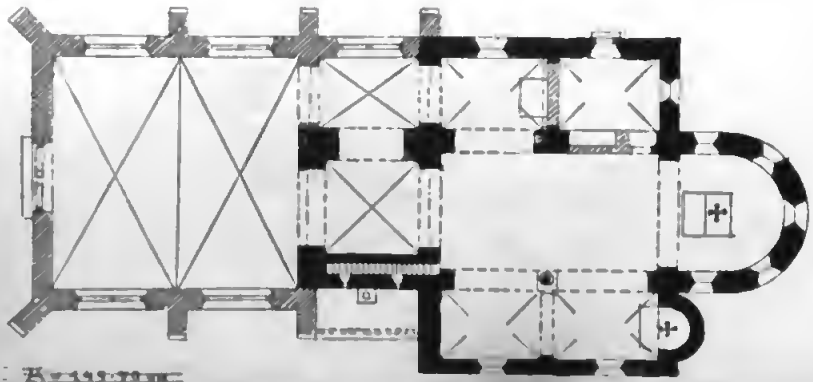


IV

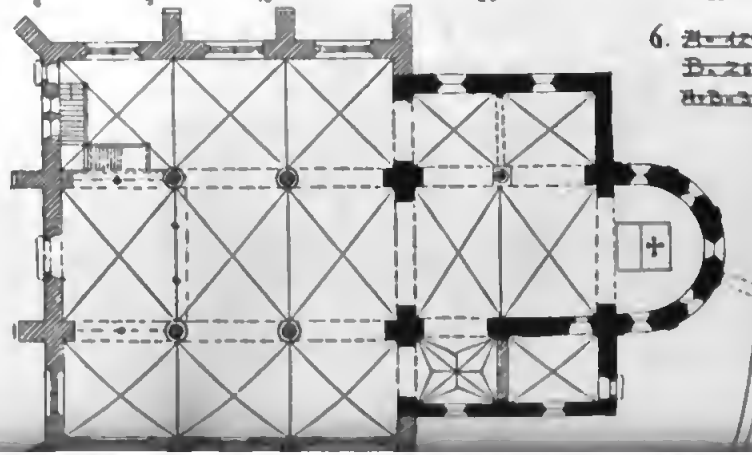


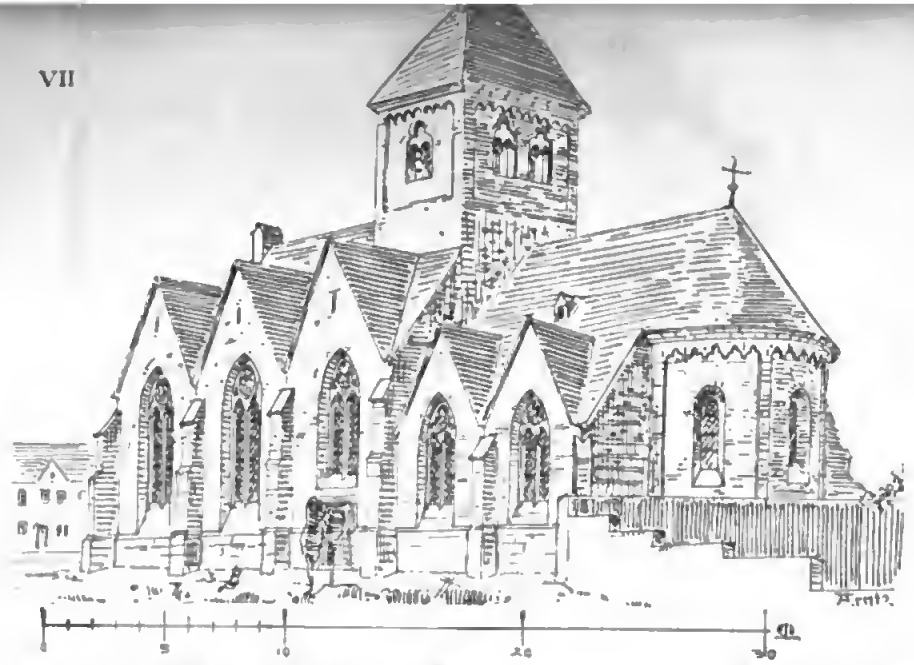
Digitized by Google

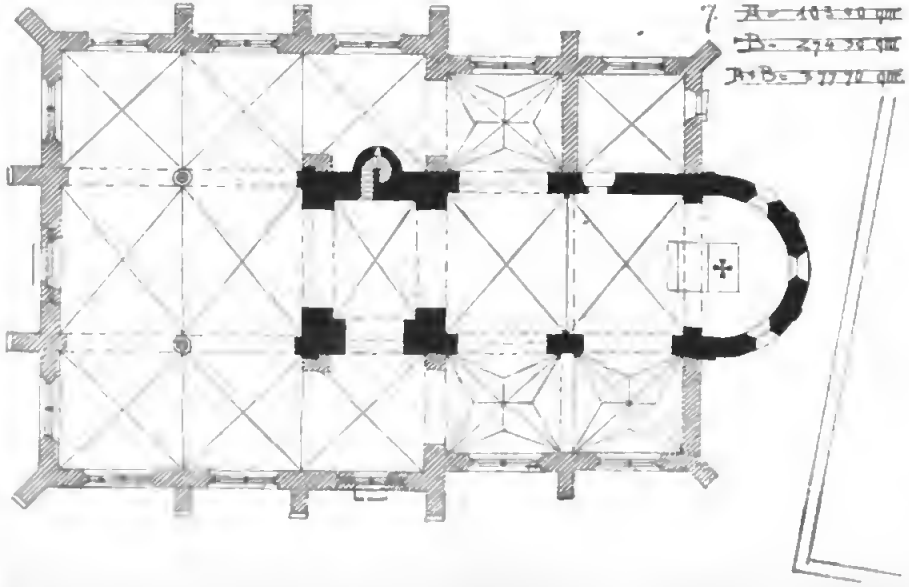
V

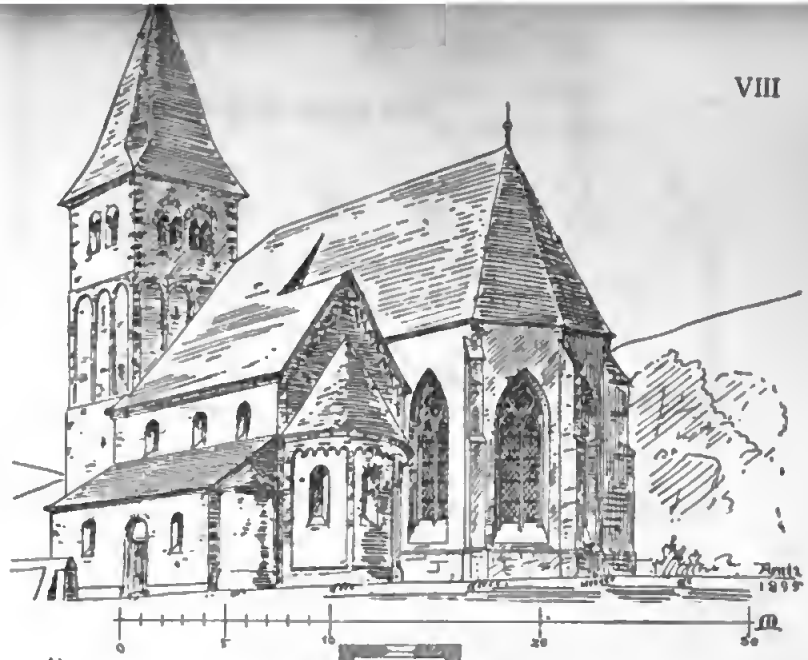


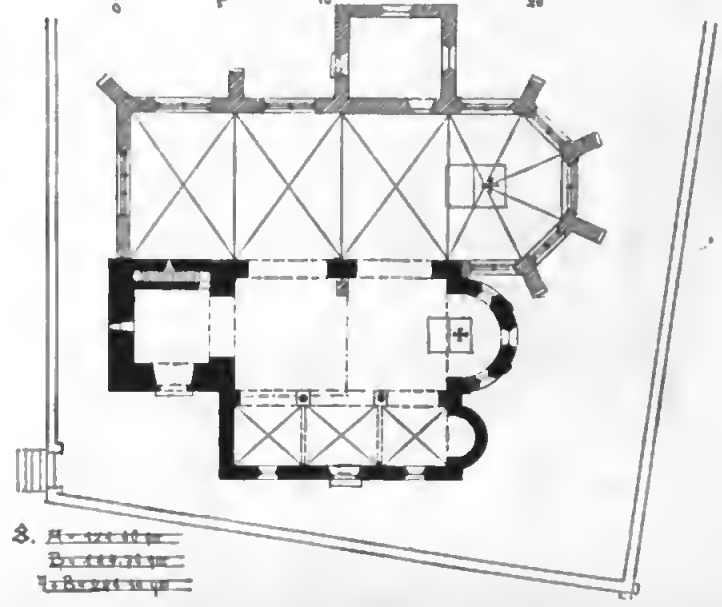
VI



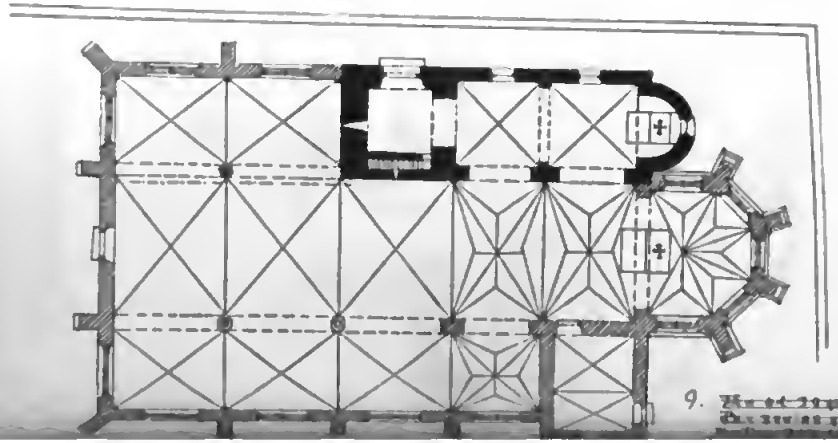






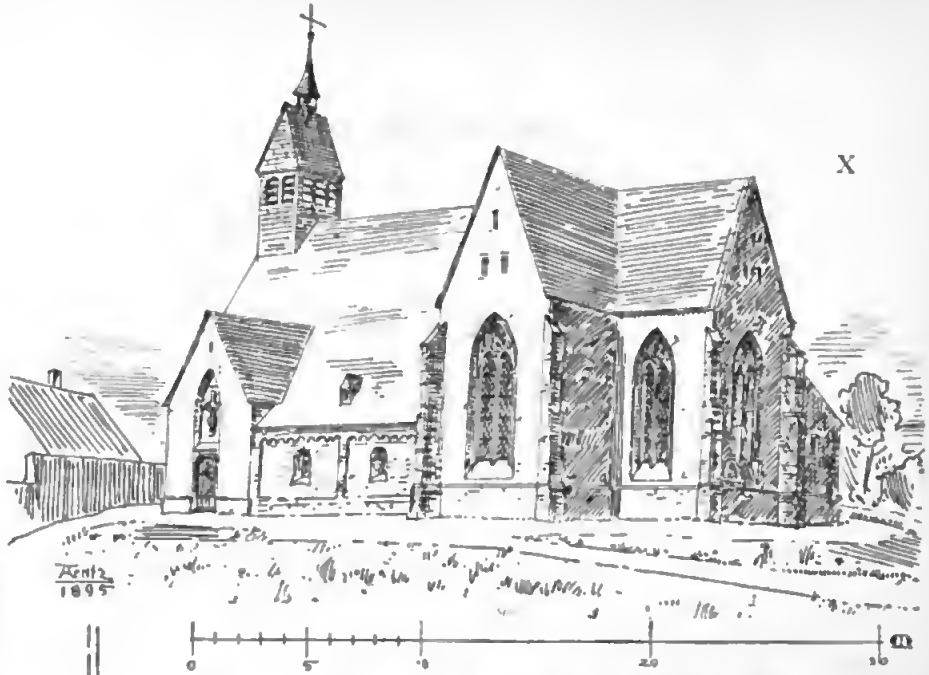


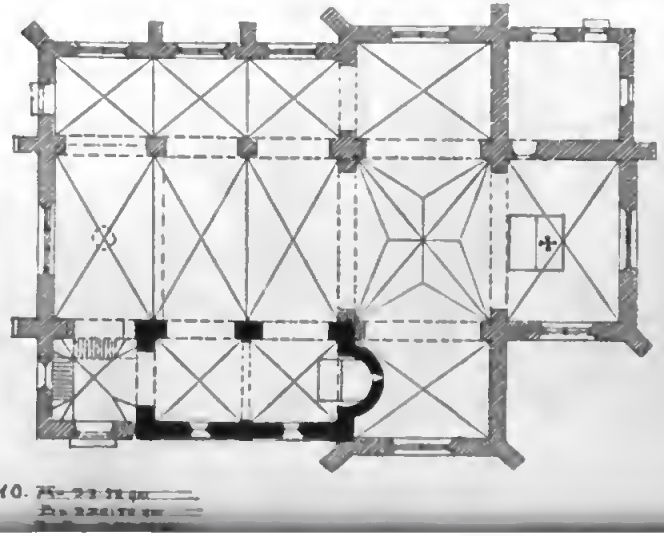
IX



9.

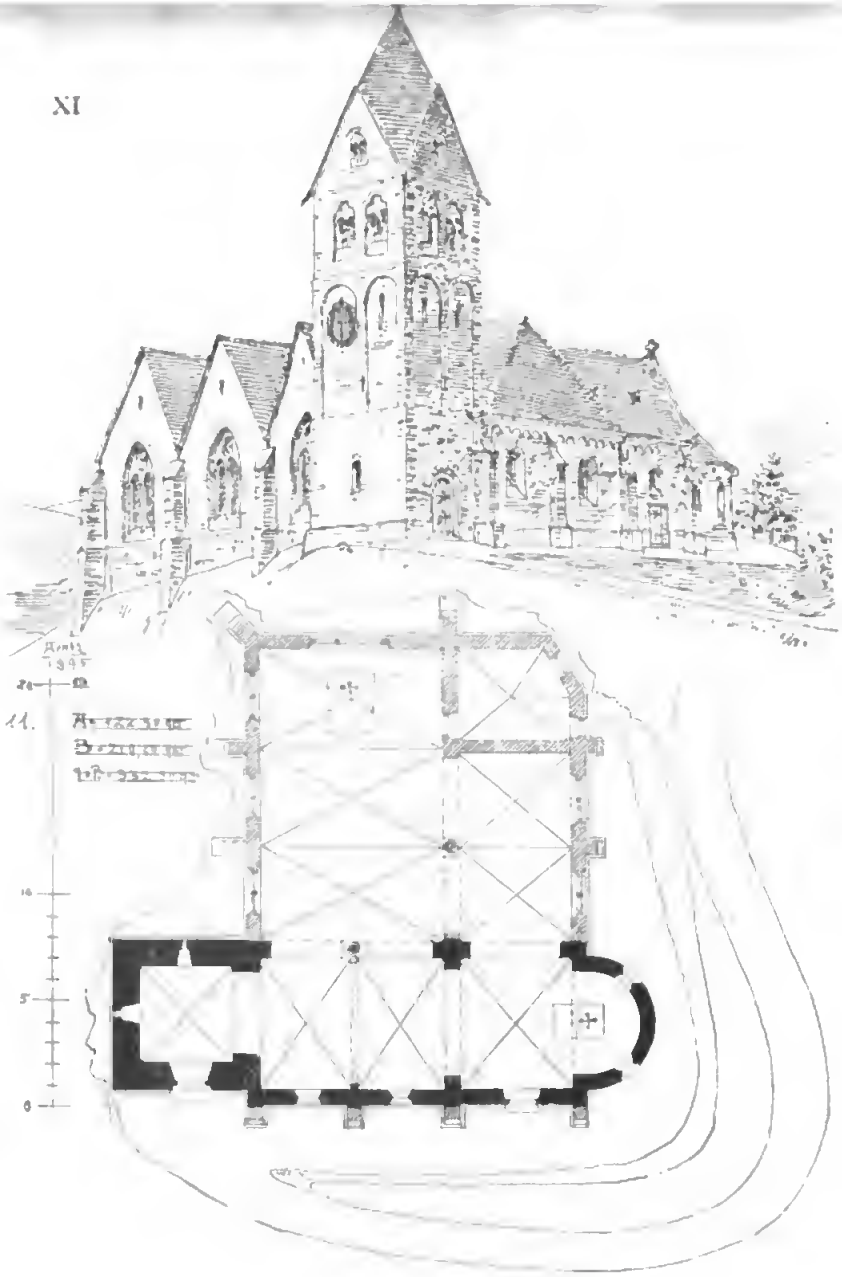
X



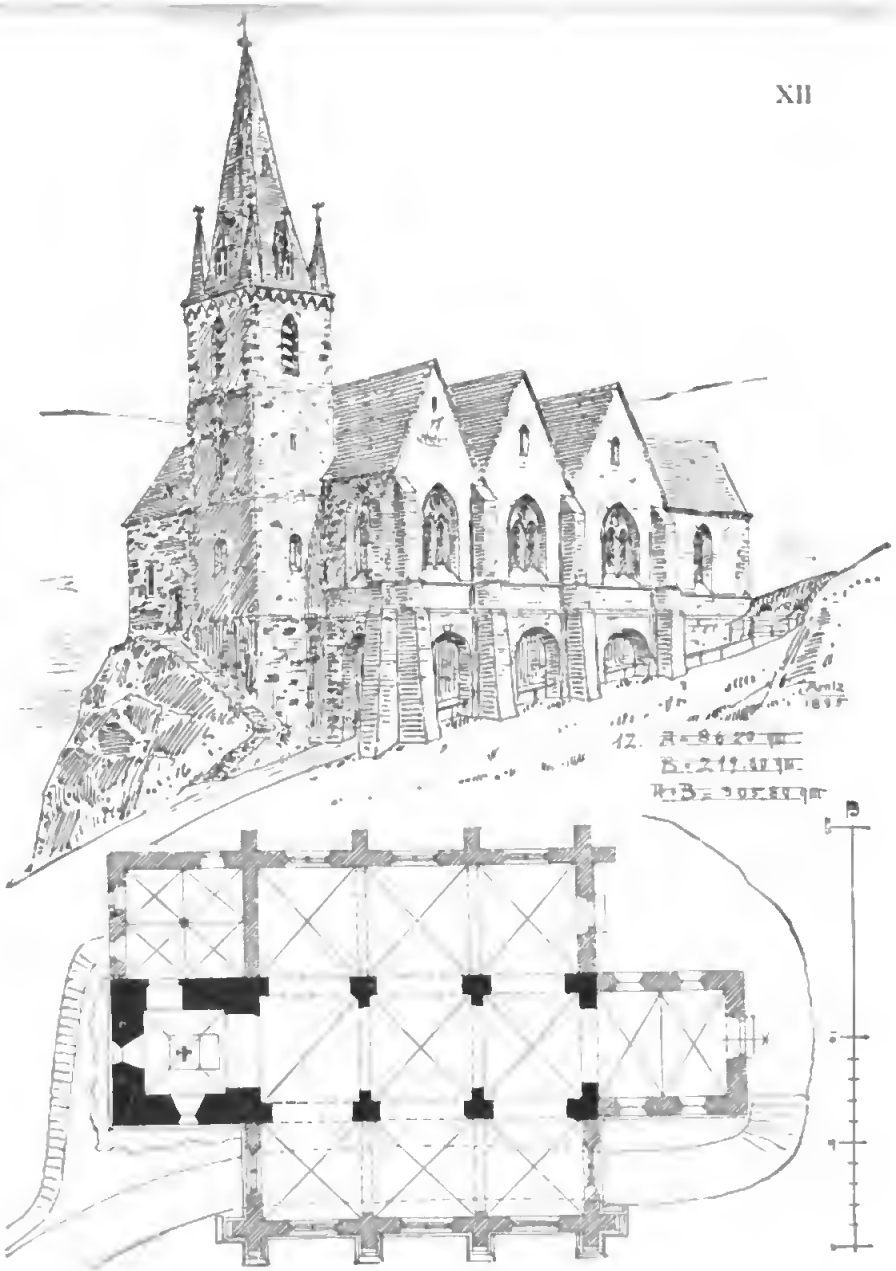


10.

XI



XII



d. h. wenn die Kosten zur Neuherstellung des vorhandenen Nutzraumes (A) einschliefslich der Konstruktionsmittel(a) gleich kommen den Kosten zur Instandsetzung der bei der Erweiterung zu erhaltenden Bautheile. Diese letzteren Kosten sind wesentlich abhängig von dem zeitigen Zustand des erhaltenen Bauwerks. Im Allgemeinen kann man aber annehmen, dafs bei einer bisher in Gebrauch befindlichen Kirche der Aufwand zu einer angemessenen Instandsetzung der zu erhaltenden Bautheile sich weit geringer stellen wird, als der Aufwand zur Herstellung eines Neubaues von gleichem Nutzraum. — In den weitaus meisten Fällen werden daher auch bei verständiger Anlsge und Ausführung die Kosten eines Erweiterungsbaues unter den Kosten eines entsprechenden Neubaues bleiben.

Es verdient an dieser Stelle besonders hervorgehoben zu werden, dafs vielfach bei Kirchenbauten zu wenig wirthschaftlich verfahren wird. Nicht nur im Grundrifs, auch in der Höhenentwicklung wird sich Maafshaltung empfehlen. Bei geringen Baumitteln sollte man vor allem von einer kostspieligen Thurmanlage Abstand nehmen und das Geläute, nach dem schönen Vorbild der Cisterzienserbauten, in einem entsprechenden Dschreiter unterbringen, ausnahmsweise kann auch ein benachbarter Wehrthurm oder ein Wichhaus die Glocken aufnehmen. Wie bei Neubauten, so könnte auch bei Erweiterungsbauten und Instandsetzungen von Kirchen weit sparsamer zu Werke gegangen werden. Gerade bei Instandsetzungen sollte der Grundsatz der historischen Erhaltung mehr zur Geltung gelsngen, als manches wiederhergestellte kirchliche Denkmal ausweist. Vielfach macht sich, zumal in der inneren Ausstattung eine uniformirende Richtung geltend, welche gern mit dem überlieferten Mobiliar aufzuräumen sucht; auch die farbige Ausschmückung entspricht nicht immer dem schlichten Charakter des überlieferten Werkes; Dürftigkeit und übergrofser Reichthum bilden die üblichen Gegensätze, in welche msn bei der Instandsetzung vieler Kirchen verfällt. Falls nicht etwa die einstmalige Bemalung wieder aufzudecken und zu erhalten ist, sollte man sich in vielen Fällen auf eine farbige Charakterisirung der Pfeiler, Wand- und Gewölbeglieder beschränken. Der wirthschaftliche Grundsatz, mit geringen Mitteln viel zu leisten, wird in vielen Fällen auch dem künstlerischen Eindruck zum Heil gereichen.

Wenn nach der vorhergehenden Erörterung der Erweiterungsbau aus sittlichen und wirthschaftlichen Gründen sich empfiehlt, so spricht an dritter Stelle dafür der künstlerische Gesichtspunkt.

Wenn auch begreiflicher Weise ein Erweiterungsbau sich nicht immer in dem einheitlichen Stilcharakter eines Neubaues durchführen läfst, so besitzt er doch letzterem gegenüber unleugbare Vorzüge; er drängt zur malerischen Gruppirung und zur gegensätzlichen Charakterisirung einzelner Bautheile. — Während beim Neubau die Klarheit der Anlage und Durchbildung vor allem zur Geltung kommt, bieten die bei einer Erweiterung vorliegenden Schwierigkeiten der Lage und der Konstruktion die Anregung zu eigenartigen, überraschenden Lösungen. In der Beschränkung zeigt sich stets der Meister; das beweisen zur Genüge viele überlieferte Bauwerke des Mittelalters. Die grofsen Meister verstanden es eben, bei pietätvoller Schonnng früherer Anlagen, im Geiste ihrer Zeit weiter zu bauen und schreckten vor Schwierigkeiten nicht zurück. — Wie sie ihre Aufgabe aufgefafst und gelöst, mufs auch für die Architekten unserer Zeit wieder vorbildlich werden.

Hat die Gemeinde die Erweiterung ihrer Kirche beschlossen, so wird es Sache des berufenen Architekten sein, die übernommene Bauaufgabe zu lösen. Mag die Vertretung der Gemeinde in der Aufstellung des Baubedarfes und der Baumittel immerhin enge, ja recht enge Grenzen ziehen, die daraus entspringenden Schwierigkeiten werden einen Architekten, der seine Aufgabe mit Ernst und Hingebung erfafst, in der künstlerischen Leistung anstatt zu hindern vielmehr anspornen und fesseln; die Vertretung vermeide aus diesem Grunde auch, jede Voreingenommenheit in der Abfassung ihres Programms, in der Materialwahl und in der Durchfuhrung des Baues. — Die schwierigste Aufgabe der Gemeinde wird unstreitig in vielen Fällen die Wahl eines geeigneten Architekten sein. — Ist ein solcher für den Entwurf und die Ausführung bestimmt, so mag der Architekt durch hingebenden Eifer das Entgegenkommen der Gemeinde lohnen. Liebe auf der einen, Einsicht auf der sndern Seite werden ein erspriefsliches Zusammenwirken der beiden wesentlichen Faktoren im Dienste der Sache am sichersten ermöglichen.

Die Lösung der Bauaufgabe durch den Architekten wird unstreitig durch das Studium

der überlieferten Erweiterungsbauten gefördert werden; auf die letzteren sei daher nochmals verwiesen, und zwar nicht nur mit Bezug auf die Bauanlage im Allgemeinen, sondern auch mit Bezug auf Materialauswahl und die dem Material angepafste Durchbildung der Grundformen (Mauern und Pfeiler) und der Einzelformen. — Wie verschiedenartig die Erweiterungsanlage sich gestalten kann, geht aus den mitgetheilten Entwürfen anschaulich hervor. Ehe wir uns zur Besprechung der einzelnen Beispiele wenden, erscheint noch ein Hinweis auf die Materialauswahl und Ausbildung der Einzelformen erwünscht.

Schon aus wirthschaftlichen Gründen verdient das ortsübliche heimische Material vor dem fremden den Vorzug, aber auch vom künstlerischen Standpunkte aus mufs betont werden, dafs das Gotteshaus nicht fremd in seiner baulichen Umgebung erscheine, vielmehr aus der Landschaft in harmonischer Farbenwirkung hervorwachse. Es ist bedauerlich, wie wenig diesem Moment in neuerer Zeit Rechnung getragen wird. Modische Vorliebe, Unkenntnifs und Bequemlichkeit, mögen wohl zur Anwendung fremden Materials und fremder Arbeitskräfte führen. So sei der Wiederverwendung des Bruchsteins (Grauwacke oder Kalkstein) warm das Wort geredet, der im Oberbergischen und im Gebiet des rheinischen Schiefergebirges mit so viel Wirkung angewandt worden und dessen Technik für den Wohnbau sich noch immer erhalten. Auch der Tuffstein ist in manchen Gegenden eher berechtigt, als der von auswärts bezogene Verblendstein; der wirksamen streifenweisen Verwendung des Tuffsteines (aus romanischen Bauten stammend) in Verbindung mit dem Feldbrandstein sei hier gedacht. Besondere Beachtung verdient ferner die empfehlenswerthe Verwendung des Tuffsteins als innerer Verblendung des Bruchsteinwerkes, wie solche einige mittelalterliche Bauten an der Mosel aufweisen. Sehr erfreulich im Landschaftsbilde wirkt natürlich auch die Dachdeckung. Die deutsche Schiefereindeckung, mit theilweiser Verwendung des getriebenen Bleies an Graten und Spitzen, verdient unstreitig in der mittelrheinischen Landschaft den Vorzug vor dem Dachziegel. — Ferner sei auch der mittelalterlichen Behandlung des Werksteins (Sandstein, Trachyt, Basaltlava), des Bruchsteinwerks (Grauwacke, Kalkstein), des Fugen- und Flächenputzes, der reizvollen Putzritzung auf Mauerwerk und Fachwerkswänden, der rhythmischen Färbung der gedeckten Gesimsflächen gedacht; Alles Momente, welche ohne Erhöhung der Baukosten eine lebensvolle Wirkung des Materials verbürgen.

Schliefslich bedarf es noch des kurzen Hinweises auf das schon im frühen Mittelalter geübte Einmauern von kleineren Denkmälern, von Fund- oder Bruchstücken an geeigneter Stelle des Kirchengebäudes; auf diese Art werden bauliche Urkunden am sichersten geschützt und verleihen dem Bauwerk einen besonderen kunstgeschichtlichen Reiz.

Bei der Uebernahme eines Erweiterungsbaues wird den bauleitenden Architekten allerdings oft eine gewisse Selbstentsagung erst befähigen, seiner Aufgabe ganz gerecht zu werden; allein er wird alsdann um so mehr durch das Bewufstsein entschädigt, dem Bedürfnifs seiner Zeit zu genügen, ohne die baugeschichtlichen Urkunden früherer Geschlechter zu schädigen.

III.

Im Folgenden ist nun versucht, durch anschauliche Beispiele von Entwürfen das Wesen einer Erweiterung im Sinne der vom Verfasser vertretenen Grundsätze darzuthun. Um den Ueberblick zu erleichtern, sind mit Absicht einfache übliche Typen kleinerer Landkirchen in ursprünglicher Anlage herausgegriffen, bei denen eine Erweiterung geplant ist. Der ursprüngliche Nutzraum ist jedesmal mit A, das Maafs der Erweiterung mit B bezeichnet. A + B bedeutet somit den dem Bedürfnifs entsprechenden Fassungsraum der erweiterten Kirche. Die ursprüngliche Anlage ist durch romanische, die Erweiterung durch frühgothische Stilformen charakterisirt. Diese Formgebung ist gewählt, um die Unterscheidung der alten und neuen Bauglieder zu erleichtern; die vorgeschrittene Stilform entspricht jedesmal der Erweiterung, für welche die romanische gar nicht ausgeschlossen sein soll. — Selbstverständlich liegt es dem Verfasser fern, mit den aufgestellten Beispielen ein Schema aufstellen oder der freien Schöpfung der Architekten irgendwie vorgreifen zu wollen.

Beispiel I.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Schiff.
A = 66,40 *qm*.
Ausführung theils in Grauwacke, theils in Tuffstein mit Sandstein. Die Baustelle ist im N., W. und S. beschränkt.
Erweiterung nach O. durch 2 Chorjoche und Sakristei. B = 114,60 *qm*.
Ausführung in Backstein mit Tuffstreifen.
A + B = 181,00 *qm*.

Beispiel II.

Ursprünglich; 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Holzdecke, 4 Seitenschiffjoche. A = 149,20 *qm*.

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke). Baustelle nach N., W. und S. beschränkt.

Erweiterung nach O. durch 3 Querschiffjoche, geradschliefsendes Chorjoch, 1 Sakristei. Dachreiter über dem Chor. B = 131,00 *qm*.

Ausführung in Bruchstein. A + B = 280,20 *qm*.

Beispiel III.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch mit Rundnische. A = 138,30 *qm*.

Ausführung in Tuffstein mit Trachyt beziehungsweise Sandstein. Baustelle nach W. und O. beschränkt.

Erweiterung nach S. und N., je 3 Seitenschiffjoche, Sakristei. B = 135,90 *qm*.

Ausführung in Backstein mit Tuffsteinschichten, Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein, Abdeckung der Strebepfeiler in Schiefer. A + B = 274,20 *qm*.

Beispiel IV.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 3 Seitenschiffjoche mit Rundnische, 1 Chorjoch mit Rundnische, 1 Sakristei. A = 221,30 *qm*.

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke) mit Werkstücken in Tuff- beziehungsweise Sandstein. Baustelle nach W., N. und O. beschränkt.

Erweiterung nach S. durch 4 Seitenschiffjoche, Dachreiter über dem Chor. B = 128,40 *qm*

Ausführung in Bruchstein mit Hauwerk in Tuffstein beziehungsweise Sandstein. A + B = 349,70 *qm*.

Beispiel V.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Holzdecke, je 2 Seitenschiffjoche, 1 Chornische.

A = 149,70 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit Tuffstein. Baustelle nach O. beschränkt.

Erweiterung nach W., 2 Mittelschiffjoche, 1 Seitenschiffjoch. B = 115,60 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit theilweiser Verwendung von Feldbrandsteinen, Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 256,30 *qm*.

Beispiel VI.

Ursprünglich: 1 Mittelschiffjoch, 2 Seitenschiffjoche, 1 Rundchor. A = 129,50 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit Tuffsteinverblendung. Baustelle nach O. beschränkt

Erweiterung nach W., 3 Mittelschiffjoche, 6 Seitenschiffjoche einschliefslich der Sakristei, 2 Gewölbe im alten Mittelschiff, 1 Joch im alten Seitenschiff neu eingezogen. Dachreiter über der alten Scheidewand. B = 266,50 *qm*.

Ausführung in Feldbrandstein mit theilweiser Verwendung von Tuff- und Sandstein. A + B = 396,00 *qm*.

Beispiel VII.

Ursprünglich: 1 Thurm, 2 Mittelschiffjoche, 1 Chor. A = 103,40 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit Tuffsteinverblendung. Baustelle nach O. beschränkt.

Erweiterung nach W., N. und S., 2 Mittelschiffjoche, 9 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei. B = 274,30 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit theilweiser Verwendung alten Tuffmaterials; Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 377,70 *qm*.

Beispiel VIII.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Rundchor 3 Seitenschiffjoche mit Apsis. A = 121,60 *qm*.

Ausführung in Bruchstein und in Tuffstein. Baustelle nach W., S. und O. beschränkt.

Erweiterung nach N., 3 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch, 1 Sakristei. B = 164,70 *qm*.

Ausführung in Bruchstein mit Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 286,30 *qm*.

Beispiel IX.

Ursprünglich: 1 Kapelle, bestehend in 1 Thurm, 3 Jochen und Chor. A = 41,30 *qm*.

Ausführung in Bruchstein, mit spärlicher Verwendung von Tuffstein am Thurm. Baustelle nach N. und O. beschränkt.

Erweiterung nach W. und S., 5 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch, 6 Seitenschiffjoche, 1 zweijochige Sakristei. B = 300,80 *qm*.

Der Thurm ist um ein Stockwerk erhöht.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein. Thurmhelm in Schifer mit Bleiblumen.

A + B = 342,10 *qm*.

Beispiel X.

Ursprünglich: zweijochige Kapelle mit Chörchen.

A + 33,50 *qm*.

Ausführung in Tuffstein. Baustelle nach W. und S. beschränkt.

Erweiterung nach N. und O., 3 Mittelschiffjoche, 3 Querschiffjoche, 1 geradea Chorjoch, 4 Seitenschiffjoche. B = 354,00 *qm*.

Dachreiter am Westgiebel.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.

A + B = 354,00 *qm*.

Beispiel XI.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 1 Chor. A = 122,30 *qm*.

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke oder Kalkstein); Hauwerk in Tuff. Baustelle felsig, nach S., W., und O. stark abfallend.

Erweiterung nach N. mit Verlegung der Orientirung, 3 Mittelschiffjoche, 2 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei. B = 210,00 *qm*.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.

A + B = 332,30 *qm*.

Beispiel XII.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche.

A = 86,20 *qm*.

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke und Tuffstein). Baustelle (Fels) nach W., S., O. stark abfallend, nach N. beschränkt.

Erweiterung nach S., N. und O. unter Umkehr der Orientirung, 6 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei mit Mittelsäule, 2 Mittelschiffjoche. B = 219,60 *qm*

Der neue Zugang wird überwölbt und so der Raum für das südliche Seitenschiff gewonnen. Der frühere (steile) Aufgang führt nun zur Sakristei.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.

A + B = 305,80 *qm*.

Durch die aufgeführten Beispiele ist die Möglichkeit verschiedener Kirchenerweiterungen unter verschiedenen Bedingungen grundsätzlich dargestellt; in der Wirklichkeit werden die Verhältnisse oft einfacher, oft verwickelter liegen, sowohl was die Lage, als die überlieferten Stilformen und das Bauprogramm anlangt. Die lokalen Schwierigkeiten jedoch werden gerade dazu beitragen, den malerischen Reiz einer kunstgemäfsen Kirchenerweiterung zu steigern.

Köln. Ludwig Arntz.

Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs es für die Erkenntnifs des Entwickelungsganges der Kunst kein zuverlässigeres Material gibt, als die Erzeugnisse der Kunst selbst. Leider aber sind diese aus der Frühzeit unseres Volkes nur höchst spärlich erhalten, und von dem Erhaltenen ist auch noch nicht einmal alles einheimischen Ursprunges. Wenn ich daher versuche, für einen speziellen Fall andere Hülfsmittel herbeizuziehen, so glaube ich damit nicht etwas völlig Ueberflüssiges zu thun.

Ich hätte den Titel weiter gefafst und mich nicht auf den „Heliand" beschränkt, wenn es einen praktischen Werth gehabt hätte und dieses Werk nicht das einzige unter den deutschen wäre, welches für die frühromanische Periode etwas zur Lösung der Frage bietet.

Der Heliand ist aber um so wichtiger, als er von einem Manne aus dem Volke herrührt, den sein Beruf als Sänger in innigster Verbindung mit dem Volke hielt, und der überdies nach dem ausdrücklichen Willen seines Auftraggebers, Ludwigs des Frommen, sein Gedicht für das Volk im eigentlichen Sinne des Wortes verfafst hat. Aus diesen Umständen erklärt es sich, dafs er auch in der Schilderung der Kreuzigung Christi ausführlicher ist, als z. B. sein Gegenstück, der Mönch Otfrid, der sich streng auf die Nachrichten der Evangelien beschränkt und gar keine Rücksicht darauf nimmt, dafs diese zunächst für ein Publikum geschrieben waren, das den Vorgang der Kreuzigung aus eigener Anschauung ganz genau kannte, während das bei den Deutschen des IX. Jahrh. doch durchaus nicht der Fall war.

Es hat keinen Zweck, hier die Frage aufzuwerfen, ob der Dichter des Heliand die Nachrichten der Evangelien aus eigener Lektüre gekannt hat und so mit Absicht über sie hinausgegangen ist; auch wenn das der Fall sein sollte, so steht doch fest, dafs er sich dabei in den Grenzen der damaligen Volksanschauung gehalten und nicht etwa eine aus dem Studium der römischen Schriftsteller herausgewachsene Privatansicht zur Geltung gebracht hat.

Wenn wir die Abfassung des Heliand um das Jahr 830 ansetzen, so können wir uns nicht erheblich mehr als um ein Jahrzehnt irren. Sie fällt also in eine Zeit, in der Westfalen, auch die nordwestlichen an Friesland grenzenden Theile, das Christenthum längst angenommen und nach den karolingischen Pfarrumschreibungen in den Kirchen auch Mittel- und Sammelpunkte besafsen; es war kein Missionsland mehr, und der Dichter konnte auch keine erwachsen getauften Christen bei seiner Dichtung mehr im Auge haben.

Nun ist es freilich zweifellos, dafs die Kruzifixe damals nicht so häufig waren als heute, aber bekanntlich wächst mit der Häufigkeit einer Sache ihre Erkenntnifs noch lange nicht im gleichen Maafse, ja sie hindert sie in mancher Beziehung sogar; aber jede Kirche besafs doch mindestens ein Exemplar und zwar eines von solchem Umfange und in solcher Stellung, dafs es jeder Kirchenbesucher sehen konnte. Diese Hauptkruzifixe hatten dem Volke als Anschauungsunterricht über die Kreuzigung Christi gedient, und wenn er vielleicht auch hier und dort in dem einen oder anderen Punkte unvollkommen war, so konnte ein Volksdichter, wenn er auch im Einzelnen feiner ausführte, doch nicht im Allgemeinen die durch diese Bilder bereits befestigte Anschauung verletzen.

Wie stellt nun der Dichter des Heliand die Kreuzigung dar? Ich lasse hier die entscheidenden Stellen unbekümmert um die poetische Form in ganz getreuer Uebersetzung folgen:

Vers 5532 ff.:

Als sie dort auf dem Platze den Galgen aufrichteten,
oben auf dem Felde, das Volk der Juden,
den Baum auf dem Berge, und daran das Kind Gottes
marterten am Kreuze, schlugen sie kaltes Eisen,
neue Nägel, spitzig scharfe,
heftig mit Hämmern durch seine Hände und durch
seine Füfse,
bittere Bande. Sein Blut rann zur Erde,
der Flufs von unserm Herrn . . . . .

Vers 5549 ff.:

Des Volkes Hirte, der Herzog, hiefs da
über dem Haupte desselbigen Christus
an das Kreuz schreiben, dafs das wäre der König
der Juden,
Jesus von Nazareth, der da genagelt stand
an dem neuem Galgen aus Haft,
an dem Baumstamme . . . . . .

Vers 5580 ff.:

. . . . . Da sprach da auch in den Banden
der Diebe einer, grad wie er vom Volke es hörte,
mit boshaften Worten — nicht war sein Wille gut,
Des Mannes Meinung —: „Bist du der Volkskönig",
sprach er,
„Christ Gottes Sohn, dann geh von dem Kreuze herab,

Löse dich los von den Strieken und uns allesammt
schaff Hülfe und Heil . . . . . .

Vers 5658 ff.:

Als da der Landeswurt verschieden war in den Strieken,
da wurde alsbald darauf ein Wunderzeichen gewirkt . . . .

Der Dichter stellt sich die Kreuzigung also so vor, dafs zunächst das Kreuz aufgerichtet, dann Christus daran gebunden und zuletzt genagelt wurde. Das stimmt überein mit dem, was Rhabanus Maurus in seinem von dem Dichter (direkt oder indirekt) stark benutzten Kommentar zu Matthäus XXVII, 23 sagt: *Pendentes in ligno crucifixi clavis ad lignum pedibus manibusque affixi producta morte necabantur.*

Weiterhin geht aus dem oben Angeführten Folgendes hervor: 1. Christus stand nach der Vorstellung des Dichters am Kreuze, d. h. das Kreuz hatte ein Trittbrett. Aufser der angeführten, liefsen sich dafür noch mehrere Stellen aus dem Gedichte beibringen. 2. Der Corpus war an Händen und Füfsen festgenagelt. 3. Derselbe wurde aufser mit Nägeln auch noch mit wenigstens einem Stricke festgehalten.

Wie gesagt, dieser Schilderung mufs meines Erachtens die typische Form des damaligen Kreuzbildes in Sachsen zu Grunde liegen. Sie ist freilich viel realistischer als die heutige und erst recht als die altchristliche, aber historisch getreuer ist sie jedenfalls. Denn dafs die Römer bei der Kreuzigung auch Stricke verwendeten, steht fest; auch Forrer und Müller haben dafür auf die bekannten Stellen bei Lucan »Pharsalia« VI, 541[1]) und Plinius »Hist. nat.« XXVIII, 11[2]) verwiesen.[3]) Wenn ich nicht irre, haben anatomische Versuche auch das Ergebnifs gehabt, dafs allein Nägel durch Hände und Füfse einen Körper nicht am Kreuze festzuhalten vermögen. Doch wie dem auch sein mag, sicher ist, dafs die Römer bei der Kreuzigung Stricke verwendet haben. Die Evangelisten schrieben zunächst für ein Publikum, das aus eigener Anschauung das Verfahren genau kannte, und defshalb sind sie sehr knapp in ihren Angaben. Wäre indefs die Kreuzigung Christi in einer von der gewöhnlichen abweichenden Weise vor sich gegangen, so würden sie das doch wohl angemerkt haben, ebenso wie es beim Zerschlagen der Gebeine geschieht. Auch die Theologen der ersten Jahrhunderte nahmen die gewöhnliche Kreuzigungsweise bei Christus an. Augusti »Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie« XII, 121 hat dafür bereits auf eine Stelle bei Hilarius von Poitiers »De trinitate« X, 13 verwiesen, die ich hier wörtlich anführen will: „*Sed forte penduli in cruce corporis poenae et colligantium funium violenta vincula, et adactorum clavorum cruda vulnera sunt timori? Et videamus cujus corporis homo Christus sit; ut in suspensam et nodatam et transfossam carnem dolor manserit.*“ Ich füge hier noch gleich eine zweite Stelle an aus den von Mone »Lateinische Hymnen des Mittelalters« 1, 122 ff. veröffentlichten „*Horae de passione domini*“, worin es heifst:

Ad sextam cum funiculis
extensus est in cruce
et fixus cum claviculis
a gente nimis truce . . . .

Die Handschrift, der Mone das Gedicht entnommen, gehört zwar dem XV. Jahrh. an, aber das Gedicht selbst ist unstreitig viel älter.

Augusti war indefs der Meinung, dafs die Anschauung des hl. Hilarius in den bildlichen Darstellungen der alten Kirche nirgendwo zur Geltung gekommen sei. Dagegen hat schon Kayser in einer lehrreichen, von Forrer und Müller nicht benutzten Abhandlung[4]) Widerspruch erhoben und auf eine alte Darstellung der Kreuzigung in einer Kapelle an der Kathedrale zu Neapel hingewiesen, „auf der Christus an Händen, Füfsen und Lenden auch mit Stricken an's Kreuz festgebunden erscheint“.

Aehnlich müssen auch die Kruzifixe der sächsischen Kirchen im IX. Jahrh. gewesen sein; die Darstellung des Helianddichters setzt das voraus. Die nachweisbar von ihm benutzten theologischen Hülfsmittel sagen von den Stricken nichts; es ist also kaum eine andere Annahme möglich, als die, dafs er sich hier an die typische Darstellung des Gekreuzigten in seiner Heimath angelehnt hat. Wenn kein Exemplar dieser Art erhalten ist, so will das defshalb nichts besagen, weil es überhaupt kein sächsisches Kreuzigungs-

[1]) *Laqueum nodosque nocentes ære suo rumpit; pendentia corpora carpsit abrasitque crures.*

[2]) *Iidem in quartanis fragmentum clavi a cruce involutum lana collo subnectunt aut spartum e cruce.*

[3]) »Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung.« Strafsburg i. E. und Bühl (Baden), 1894. S. 9.

[4]) »Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden. Eine Einladungsschrift zu der ... Schlufsfeier des Studienjahres an der philosophisch-theologischen Lehranstalt zu Paderborn.« Paderborn, 1867.

bild aus jener Periode mehr gibt, ja aus der Karoliogerzeit überhaupt so wenige nur auf uos gekommen sind, dafs von Schlosser aie in ein Paar Zeilen hat aufzählen können.[5]) Forrer und Müller haben allerdings a. a. O. Taf. VIII Fig. 4 nach einem Siegel „der Kirche St. Apostoli (!) io Kolo" ein Kreuzigungsbild des XIII. Jahrh. gebracht, das den Erlöser mit angebundenen Händen und Füfsen darstellt und sehr gut zu der Schilderuog des Helianddichters pafst. Es hat nur den einen Fehler, dafs es in Wirklichkeit gar nicht existirt![6])

Ein Umstand aber, der soweit ich sehe, bisher lange nicht genug beachtet ist, scheint mir einen deutlichen Fingerzeig auf eine derartige Darstellung der Kreuzigung Christi zu bilden, nämlich die Bildnisse der gekreuzigten Schächer. Es läfst sich schon a priori erkennen, wie wichtig sie sind; denn man betrachtete das ganze Mittelalter hindurch die Bilder als „die Bücher der Laien", und deshalb sind aie fortwährend „den Büchern der Pfaffen", d. h. der Gelehrten gefolgt. Die Predigt- und Volkslitteratur zeigt es deutlich genug, in wie hohem Maafse das der Fall gewesen ist. Da nun aber der Optertod Christi stets im Mittelpunkt der christlichen Heilslehre gestanden, spiegelt sich in seiner Darstellung der Wechsel im Denken und Empfinden der verschiedenen Generationen — nicht blofs die Individualität der Künatler — besonders klar wieder. Dismas und Cosmas, wie die Legende die beiden Schächer benannt hat, sind zwar nicht immer ganz so typisch als „Schächer" betrachtet worden wie heutzutage, allein das verhältoifsmäfsig doch immer nur geringe Interesse, welches das Mittelalter ihrer Persönlichkeit entgegenbrachte, verdaokten sie lediglich dem Umstande, dafs Christus in ihrer Mitte den Tod erduldete; für die christliche Kunst aind sie stets vorwiegend Dekoration gewesen.

Aber gerade defshalb hatte der Wechsel in den theologischen Anschauungen von der Kreuzigung Christi auf die Darstellung der gekreuzigten Schächer naturgemäfs geringen Einfluſs, sie konnte leichter der alten Manier folgen. Ich gebe gern zu, dafs ich von den hier in Betracht kommenden Darstellungen weder aus Abbildungen noch aus eigener Anschauung genug kenne, um mir ein allgemeines Urtheil erlauben zu können, aber zwei Eigenthümlichkeiten derselben haben aich in meiner Vorstellung trotz der Ausnahmen doch wohl kaum mit Unrecht als typisch festgesetzt: die Form des Kreuzes nach dem Signum Tau *(T,*[7]) *crux commissa)* und die Stricke an Händen und Füfsen. Es ist gar kein Zweifel, dafs diese Besonderheiten nicht der künstlerischen Phantasie ihren Ursprung verdanken; sie sind alt, historisch, römisch. Die Darstellung des gekreuzigten Christus ist hier durch Idealisirung von der Wirklichkeit abgeführt worden, die der Schächer hat das Ursprüngliche bewahrt. Wollte man das Umgekehrte annehmen, so könnten die beiden Veränderungen nur eine Folge philologischer Studien sein; wie unwahrscheinlich eine solche Annahme für die gothische Periode ist, brauche ich nicht darzulegen.

Sehr alt kann der Unterschied in der Darstellung überhaupt nicht sein; das beweist schon, worauf auch mein Kollege, Herr P. Michel, aufmerksam macht, die Kreuzerfindungslegende, nach welcher die von der Kaiserin Helena aufgefundenen drei Kreuze völlig gleich waren, und nur durch ein Wunder das Kreuz Christi herausgefunden werden konnte. Wer auch die Thatsächlichkeit dieses Berichtes bestreitet, mufs doch das zugeben — und darauf kommt es hier allein an — dafs man zur Zeit der Entstehung dieser Legende an eine von der ge-

[5]) Julius von Schlosser »Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst« Wien (1892) S. 85ff f.

[6]) So unglaublich das klingen mag, es ist thatsächlich wahr! Die Abbildung verrieth sich auf den ersten Blick als photographisch nicht getreu, und defshalb sollte hier eine bessere geboten werden. Allein in St. Aposteln zu Köln wufste man ebensowenig etwas von dem Siegel als der gewifs über die kölnischen Kunstschätze wohl unterrichtete Herr Redakteur dieser Zeitschrift, der indefs gleich auf den Verdacht kam, dafs eine Verwechselung mit dem von Bock »Heiliges Köln« S. 5 f. behandelten und abgebildeten Kirchensiegel von St. Aodreas in Köln vorliege. Dieser Verdacht hat sich nur zu sehr bestätigt! Die Umschrift des bei Bock gegebenen Bildes *„Jam diu desideravi te ampleeti o bona crux"* ist bei Forrer-Müller ganz fortgeblieben, von der Inschrift *„Andreas pius XPI famulus"* sind nur die beiden mittleren Worte beibehalten, und so ist das ganze kurzer Hand aus einem gekreuzigten Andreas zu einem gekreuzigten Christus geworden! Auf die Zuverlässigkeit des Buches wirft diese Thatsache nun doch ein höchst bedenkliches Licht! —

[7]) Dafs die Bezeichnung *galgo* neben *cruci* aufkam und sich hielt, dürfte auch für diese Ansicht sprechen; denn die *crux commissa* war einem Galgen sehr ähnlich, während die *crux immissa* doch nicht so leicht an einen solchen denken läfst.

wöhnlichen abweichenden Kreuzigungsart bei Christus gar nicht dachte, denn wäre die Form der Kreuze verschieden oder die Schächer etwa nur mit Stricken befestigt gewesen, so hätte man ein Wunder nicht für nöthig halten können.

Also zu jener Zeit stellte man sich die Kreuzigung Christi noch als die allgemein gebräuchliche vor, und aus den oben angeführten Stellen — die ein in der theologischen Litteratur jener Zeit Bewanderter gewifs noch vermehren könnte — haben wir gesehen, wie lange speziell bezüglich der Stricke die richtige Anschauung fortlebte. Wenn nun später Verschiedenheiten auftauchen, so müssen sie ihren Grund gehabt haben. Bei der Darstellung der Kreuzigung Christi ist ein solcher vorhanden: der Idealismus; aber bei den Schächern hat dieser doch nicht mitgewirkt, und wenn sie die von der Geschichte und auch von dem älteren christlichen Volksbewufstsein geforderten Stricke bis auf den heutigen Tag so vielfach bewahrt haben, dann ist das nur, wie ich glaube, durch eine ununterbrochene Tradition zu erklären und die Annahme gerechtfertigt, dafs es eine Zeit gegeben, wo auch Christus wenigstens nicht selten aufser mit Nägeln noch mit Stricken an's Kreuz befestigt dargestellt wurde. Mit dem Erlöschen des historischen Bewufstseins ging die Tendenz, durch die Darstellung der Kreuzigung nicht mehr den Triumph, sondern das Leiden Christi dem Volke vorzustellen, im gleichen Schritt, und für das „Leiden" Christi waren die Stricke — die ebenso wie in den letzten Jahrhunderten und auch heute noch wohl die Dornenkrone in natura angebracht sein mochten — gar nicht von Bedeutung. Vielleicht ist ihre Anwendung überhaupt auf die Zeit der karolingischen Renaissance beschränkt gewesen.

Man nehme die vorstehenden Bemerkungen so auf, wie sie gemeint sind. Eins dürften sie jedenfalls zeigen, dafs eine gründliche Behandlung des Gegenstandes noch nicht als etwas überflüssig Gewordenes angesehen werden kann.

Freiburg i. S. Franz Jostes.

Bücherschau.

Der Apoll von Belvedere. Eine archäologische Studie von Dr. Hermann Freericks. Paderborn 1894, Verlag von F. Schöningh. (Preis Mk. 1,60.)

Mit der berühmten Statue im Vatikan beschäftigt sich dieses Schriftchen, welches zunächst einen interessanten Ueberblick über die zahlreichen Erklärungsversuche bietet, dann die Frage der Ergänzung erörtert, die als eine gewaltsame, daher unglückliche bezeichnet wird, endlich dem Torso eine eigene Erklärung widmet, die ihn (das Gegenstück zur bekannten Artemis von Versailles) als Licht- und insbesondere als heimkehrenden Frühlingsgott auffafst. Nicht für ein Original hält ihn der Verfasser, sondern für eine Nachbildung des Apollo, der als ein Werk des Leochares vor dem Tempel des delischen Patroos stand. B.

Die kirchliche Kunst, redigirt von P. Johannes Geistberger, O. S. B., Pfarrvikar in Egendorf (Oberösterreich). I. Jahrgang. Wien 1894, Verlag von Johann Heindl (Preis 2 Mark).

Zweimal im Monate erscheint diese neue Zeitschrift, deren I. Jahrgang hauptsächlich eine von 72 Abbildungen erläuterte lehrreiche Uebersicht über die Entwickelung der Architektur bietet, vom antiken Tempelbau bis zur Blüthezeit der Gothik. Mehrere, vornehmlich der kirchlichen Ikonographie und Symbolik gewidmete „Aufsätze" und ein halbes Hundert „kurzer Mittheilungen", die besonders praktischen Kunstzwecken dienen, schliefsen sich jenen durch die einzelnen Nummern fortlaufenden Unterweisungen an, so dafs sowohl die Theorie wie die Praxis der kirchlichen Kunst ihre Rechnung findet und mancherlei recht schätzenswerthe Belehrung und Anregung geboten wird. G.

Kühlen's Kunstverlag hat seinen Schatz von Farbendruckbildern um eine Reproduktion der karmelitanischen Madonna vermehrt, die zu den lieblichsten Schöpfungen der Preiin von Oer zählt. Von dem goldenen Hintergrunde, dessen stilisirtes Dessin fast zu stark betont ist, hebt sich das Brustbild der Gottesmutter mit dem Skapulier in der rechten Hand wirkungsvoll ab. Die Feinheiten der Farbenstimmung sind vortrefflich wiedergegeben und die anmuthigen Köpfchen mit solcher Zartheit ausgeführt, dafs der kleine Farbendruck als ein technisches Meisterstück bezeichnet werden darf. Wenn die besten Andachtsbilder aus den deutschen und flandrischen Schulen des späten Mittelalters mit gleicher Treue und Sorgfalt reproduzirt sein werden, so wird allen Anforderungen an die religiösen Farbendrucke Genüge geschehen sein.

„Ein moderner Todtentanz", so lautet der Titel einer kunstvoll ausgestatteten Mappe, welche zwanzig Blätter aus dem Bilderbuch des Todes enthält (zum Preise von Mk. 7,50). Professor Tobias Weiss, dem der in demselben Verlage erschienene biblische Todtentanz „Sceptra mortis" zu danken ist, hat sie gezeichnet, P. Kreiten sie mit einem tiefsinnigen Einleitungsgedichte und Vorwort sowie mit einzelnen Sprüchlein begleitet. Mitten in das bewegte Leben unserer Tage führen die geschickt komponirten und im Ganzen gut gezeichneten Bilder, deren durchaus moderner Charakter schon aus manchen Unterschriften hervorgeht, wie: Beim Börsenfürst, Auf der Barrikade, Der Weichensteller, Die Schiffskatastrophe, Die Bombenwerfer, Im Ballet, Im Duell u. s. w. Manchem mögen die meisten Darstellungen zu ernst und schauerlich sein, aber sie entsprechen unserer Zeit, deren schwere Krankheiten auch scharfe Heilmittel verlangen. H

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen. Mit 12 Erweiterungsentwürfen. Von LUDWIG ARNTZ 33

Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand. Von FRANZ JOSTES 57

II. BÜCHERSCHAU: H. Freericks, Der Apoll von Belvedere. Von B. . 63

J. Geistberger, Die kirchliche Kunst. I. Jahrg. Von G. . 63

Kühlen's Verlag, Farbendruckbilder u. Bildermappe. Von H. 64

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1895.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN

VIII. JAHRG. HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLERUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLERUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Abhandlungen.

Die neue Mariä-Empfängnifskirche zu Düsseldorf.

Mit Lichtdruck (Doppeltafel II) und 7 Abbildungen.

chon im IV. Hefte (Sp. 99) des vorletzten Jahrgangs (Band VI) dieser Zeitschrift wurde bei Besprechung des Tepe'schen Konkurrenz-Entwurfs für die Marienkirche zu Düsseldorf die Veröffentlichung des erstprämiirten und nun zur Ausführung bestimmten Entwurfs seitens des Herausgebers in baldige Aussicht gestellt.

Wenn ich erst heute der z. Z. an mich ergangenen Aufforderung des verehrten Herausgebers nachkomme, so bitte ich wegen der Verzögerung um Entschuldigung; der Umstand jedoch, dafs mein Konkurrenzentwurf für die Ausführung mehrere Aenderungen erfahren sollte, liefs es mich im Interesse der Leser wünschenswerth erscheinen, die Publikation soweit hinauszuschieben, bis es mir möglich würde, an Stelle des Konkurrenzentwurfs den zur Ausführung bestimmten Plan zu bringen.

Die seitens des Kirchenvorstandes gewünschten Aenderungen des Konkurrenzentwurfs bezogen sich auf eine Vergröfserung der Kirche um eine Jochweite und Aenderung der Sakristeianlage, sowie Hinzufügung der Mutter Gotteskapelle. Das Wesentliche des Konkurrenzentwurfs in Bezug auf seine Grundrifsdisposition sowie seine architektonische Ausbildung ist beibehalten und darf ich wohl hoffen, dafs mein Plan, der heute bereits bis zur Fensterhöhe der Seitenschiffe verwirklicht ist, auf einiges Interesse im Leserkreise rechnen darf.

Das Programm zu der Konkurrenz war nicht umfangreich; es war eine Kirche gefordert für einen Fassungsraum von 3000 Personen; von diesen waren 1000 Personen in Bänken unterzubringen. Die Bausumme war bei Ausführung in Hausteinblendung auf 500000 Mark bemessen worden, wurde jedoch vom Kirchenvorstande wie von den betheiligten Konkurrenten als zu gering betrachtet für die von der Kirchengemeinde verlangte monumentale Ausbildung der Kirche.

An Nebenräumen waren gefordert: eine grosse Sakristei und ein Aufenthaltsort für die Mefsdiener, eine Taufkapelle mit besonderem Eingang, ein Raum für die Paramente und wenn möglich ein Archivraum, der gleichzeitig Sitzungszimmer für den Kirchenvorstand bilden sollte. Der Stil der Kirche war freigegeben.

Besondere Schwierigkeiten für die Lösung des Entwurfs bot dieses Programm in keiner Weise, auch die Baustelle der Kirche, für welche ein grofses Rechteck von 40 *m* Front und 70 *m* Seitenlänge zur Verfügung gestellt wurde, beeinflufste die Bildung des Grundrisses nicht, und so waren denn bei der Konkurrenz viele Entwürfe eingelaufen, die den im Programm gestellten Anforderungen mehr oder minder entsprachen.

Aufser den im Programm gestellten Forderungen wurden jedoch durch die Lage des Bauplatzes noch weitere Ansprüche an die Kirche, speziell an die Frontlösung derselben, erhoben, welche nicht unbeachtet bleiben durften.

Die zu dem Bauplatze hinführenden beiden Strafsen, Tonhallen- und Oststrafse, führen in schiefem Winkel zu demselben hin und schneiden sich die Achsen dieser Strafsenzüge nicht auf der Längsachse des Kirchplatzes. (Abb. 1.)

Ein einzelner Thurm hätte somit wohl in der Achse der einen, jedoch nicht mehr in der Achse der anderen Strafse gestanden, und in Folge dessen entschied ich mich für die Anlage zweier Thürme, so dafs in die Achse beider Strafsen je ein Thurm zu stehen kommt. Der nördliche in die Achse der Oststrafse, der südliche in die Achse der Tonhallenstrafse.

Wie sehr dieser Gedanke als richtig seitens der Bewerber anerkannt worden ist, zeigt die grofse Zahl hervorragender Entwürfe mit zweithürmiger Anlage.

Digitized by Google

Bei Durchführung dieses Gedankens mufste die Vorderfront der Kirche sehr nahe an die Baufluchtlinie heranrücken; da nun aber die Breite der Strafse vor der Kirche nur 27 *m* beträgt, war es erforderlich, bei Ausbildung der Fassade besondere Rücksicht auf die nicht allzu breite Strafse vor der Kirche zu nehmen.

Geschlossene Thurmfronten mit viereckigen, in der Front stehenden Thürmen mufsten an dieser Stelle ausgeschlossen bleiben, denn selbst die reichste Ausbildung der Fassade würde es nicht vermögen, die schwere und massive Wirkung einer gradlinig geschlossenen Vorderfront zu beseitigen. Aus dem gleichen Grunde waren grofse Architekturmotive in der Vorderfront zu vermeiden. Die in einem der mitprämiirten Entwürfe vorgesehene Mosaikdarstellung der Mutter Gottes in übermächtiger Gröfse im westlichen Giebelfelde würde hier meines Erachtens, so schön sie konzipirt war, nicht zu entsprechender Wirkung gelangen können, weil geeignete Standpunkte zur Betrachtung unter passendem Sehwinkel vor der Westfront thatsächlich nicht zu gewinnen sind. Es ist ja wohl möglich, in der Tonhallenstrafse das Bild zu betrachten, jedoch ist der Winkel, unter welchem dasselbe betrachtet werden kann, so schräg, dafs ein Glitzern des Mosaiks stattfinden und somit die Wirkung des Bildes bedeutend beeinträchtigt würde.

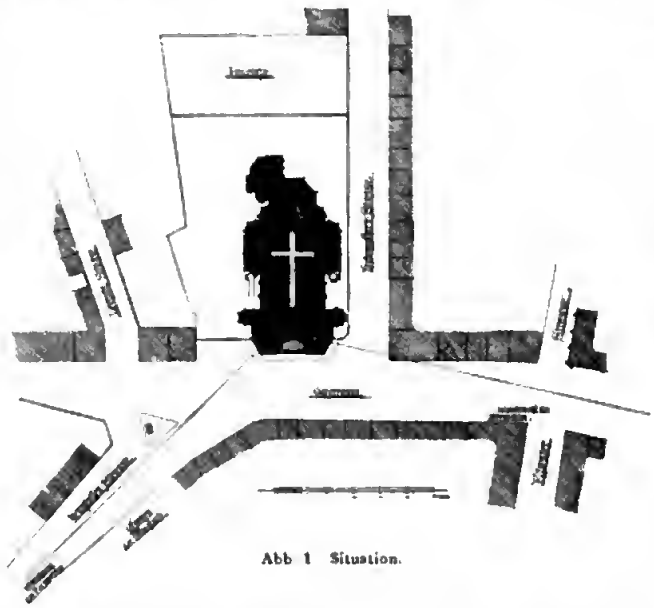


Abb 1 Situation.

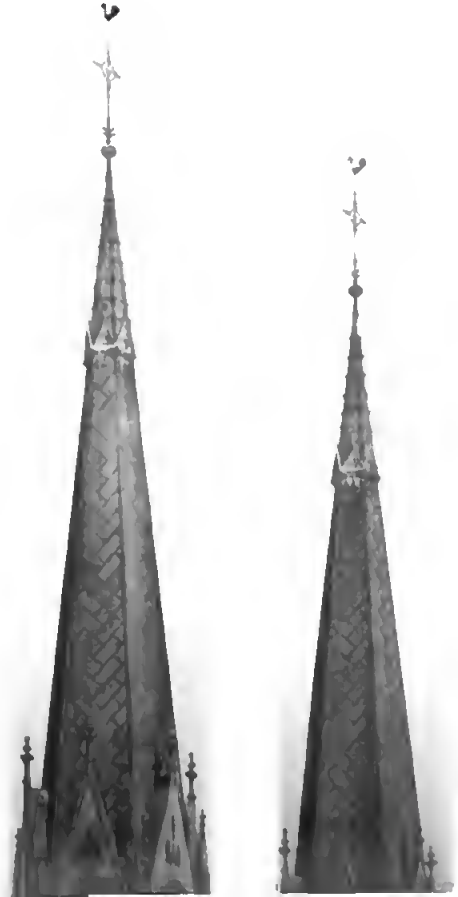
Der weitere Umstand, dafs die Zugänge zum Kirchplatz in schräger Linie zu der Achse der Kirche liegen, liefs es wünschenswerth erscheinen, in die Strafsenachsen die Hauptzugänge zu legen, und demgemäfs die Thürme als Eingangshallen auszubilden.

Das Bestreben, die Eingangsportale möglichst senkrecht zur hinführenden Wegerichtung zu legen, führte mich zur sechseckigen Thurmform.

Mein inzwischen gestorbener Kollege Wiethase, dessen Entwurf durch seine eigenartige Grundrifsdisposition und Fülle reizender Details eine interessante Lösung geboten hatte, und in Folge dessen auch den zweiten Preis erhielt, hat in Bezug auf die Gestaltung der Westfront meine vorhin entwickelten Empfindungen sichtlich getheilt, denn sein Entwurf zeigt zwei in den Achsen der Strafsen stehende, diagonal gestellte Thürme, welche als Eingangshallen dienen, wodurch das Eingangsportal den zuführenden Wegen besser angepafst war, als es bei den grad' gestellten Thürmen der Fall gewesen wäre.

Die verhältnifsmäfsig gering zu nennende Breite der Strafse an der Westfront der Kirche verlangt, wie vorhin schon erwähnt, eine lebhafte Modellirung der Baumassen der Hauptfront; die Sechsecksform der Thürme dürfte wohl auch dieser Forderung in denkbar bester Weise entsprechen und hat noch den Vortheil im Gefolge, dafs der Westgiebel der Kirche 5 *m* hinter die Vorderfront der Thürme rückt, wodurch sich der Sehwinkel für die Betrachtung des Hochschiffgiebels wesentlich verbessert.

Mag nun meinem Entwurfe auch vorgehalten werden, dafs er wesentlich durch die Anlage der beiden Sechseckthürme, eine etwas moderne Form angenommen habe, nnd dafs Beispiele dieser Thnrmform im Mittelalter nicht zn finden seien (mir sind wenigstens keine reicher ausgebildeten Sechseckthürme bekannt), so gebe ich dies gerne zu, möchte jedoch nicht die durch die Sechsecksform erreichten Vortheile aufgeben, zu Gunsten einer anderen Grundrifsform, welche zwar der mittelalterlichen Vorbilder nicht entbehrt, jedoch andererseits nicht die vielen Vorzüge für die Gestaltung der Kirchenfront an dieser Stelle in sich vereinigt.



Perspektivische Ansicht der neuen Mariä-Empfängnifskirche zu Düsseldorf.

Bei Wahl der Sechsecksform war ich mir such wohl bewufst, dafs sich der Sechseckthurm, in Richtung seiner Diagonalachse betrachtet, weniger vortheilhaft präsentirt als winkelrecht zu seiner Diagonalachse gesehen. Jedoch macht sich dieser Umstand bei den Doppelthürmen gar nicht bemerkbar, indem die Thürme in ihrer Diagonalachse betrachtet, entsprechend näher zusammenrücken und eine mächtige Gruppe bilden, indem sie stets beide zusammen zur Geltung kommen werden.

Mit der Anlage der beiden Sechseckthürme war das Bildungsprinzip für die Kirche gegeben; das Einheitsmaafs für den Grundrifs der Kirche bildet die Thurmseite. Die Breite der Seitenschiffe, in deren Achsen die beiden Thürme stehen, mufste gleich der Thurmseite werden und durch die naturgemäfse sechseckige Abrundung des Hochschiffs im Westen mufste die Hochschiff breite gleich der doppelten Thurmseite angenommen werden; ferner war zur Erzielung eines schönen Verhältnisses der Kirche und der Kapellenanlage nothwendig, die Jochbreite der Kirchenschiffe ebenfalls der Thurmseite gleich zu gestalten, und so beherrscht das eine Maafs der Thurmseite den ganzen Grundrifs. Solcher Art enstandene Grundrisse lassen meist eine malerische Gruppirung der Gesammtanlage, wie solche bei unsymmetrisch entwickelten Grundrifsdispositionen sich von selbst ergibt, nicht aufkommen; vielmehr trägt ein so streng konstruktiv entwickelter Kirchenbau einen vornehmen ernsten Charakter. Den Anforderungen der Gemeinde entspricht er somit mehr als ein unsymmetrischer, malerischer Bau, denn er hat einen mehr repräsentativen Charakter und entspricht als solcher mehr dem Platze, auf dem er errichtet wird, wie auch seiner Umgehung. (Abb. 2.)

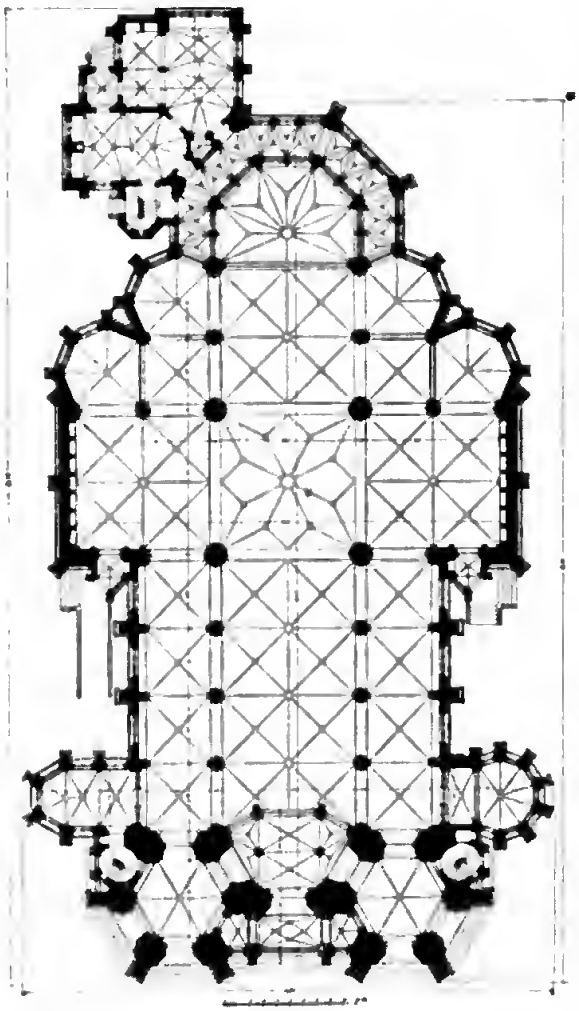


Abb. 2. Grundrifs.

Einen wesentlichen Schmuck erhält die Vorderfassade durch die zwischen den Thürmen eingebaute offene Vorhalle, welche aus drei Gewölbejochen gebildet ist. Das mittlere Gewölbejoch von rechteckiger Gestalt überdeckt das Hauptportal, die beiden seitlich liegenden vierseitigen Sechseckgewölbe, die Nebeneingänge zu den Thurmhallen. Die offene Vorhalle gestattet auch farbige Dekorationen in Anwendung zu bringen. Die Gewölbeflächen der Vorhalle, die seitlichen Schildwände des Mittelgewölbes und die Maafswerkwände der beiden seitlichen Gewölbejoche erhalten figurale und ornamentale Malerei. Auch sind die Figuren des Portals, Lauhwerk und Kehlen in Einklang mit den gemalten Wandflächen in Farbe zu fassen und zu vergolden.

Das Dach der Vorhalle ist der Gröfse und Form der Gewölbejoche entsprechend als ein über dem Mitteljoch herlaufendes Satteldach mit zwei seitlich einschneidenden im halben Sechseck abgewalmten Nebendächern ausgebildet.

Zur Belebung der Silhouette der Vorderfassade tragen sehr wesentlich die beiden Kapellen und Treppenthürmebei; letztere haben den bestebenden baupolizeilichen Bestimmungen entsprechend eine Breite erhalten, wie solche bei alten Vorbildern nicht anzutreffen ist, treten dadurch hier viel mebr als bei jenen in die Erscheinung. Damit die schwere Masse dieser nebensächlichen Bauglieder sich nicht zu sehr gegenüber der Kirche in den Vordergrund drängt, erhielt die Bedachung der Treppenthüren eine lebhafte Silhouette und reiche Gliederung.

Die Taufkapelle, welche altem, sinnvollem Brauch gemäfs auf der Nordseite angelegt ist, hat in dem Treppenthurm eine Vorhalle erhalten, aus welcher der Täufling zur Taufkapelle getragen wird und erst nach empfangener Taufe in die Kirche eingeführt wird; es kann somit den bezüglichen liturgischen Vorschriften entsprechend die Taufe gespendet werden.

Die Muttergotteskapelle ist zur Verrichtung der Privatandacht angelegt und hat sieben Seiten eines Zehnecks erhalten, um in den Fenstern die sieben Schmerzen Mariä zur Darstellung bringen zu können. Massive durchbrochene Abschlüsse trennen die beiden Seitenkapellen vom Kirchenraume.

Die Nebeneingänge zum Querschiff als reiche Portale in den Querschifffronten auszubilden hielt ich nicht für angezeigt, einestheils aus pekuniären, anderntheils aus praktischen Rücksichten. Unpraktisch sind die einander gegenüberliegenden Querschiffportale in zweifacher Hinsicht: Erstens entsteht bei dieser Anordnung ein lästiger Zugwind im Querschiff und zweitens verlangen Querschiffportale auch einen Gang inmitten des Querschiffs, wodurch viele der besten Plätze in der Kirche verloren gehen.

Die Querschiffe hatten bei dem Konkurrenzentwurfe einfach abgewalmte Dächer; nachdem jedoch eine gröfsere Bausumme zur Verfügung gestellt wurde, konnten die Querschiffe massive Giebel erhalten, eine besonders reiche Ausbildung der Querschiffgiebel hielt man in den verkehrsarmen Seitenstrafsen nicht für nothwendig. Der einzige Schmuck der Giebel bildet die Endigung des mittleren Strebepfeilers, welcher in einer Figurennische mit Baldachin ausläuft.

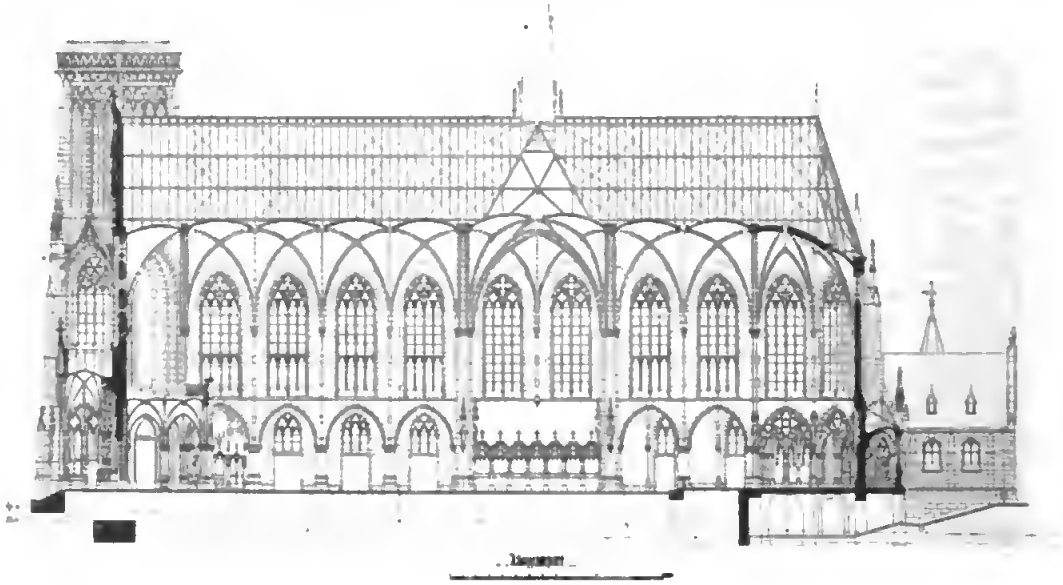


Abb. 3. Längenschnitt.

Die Anordnung der vierzehn Stationen an beiden Querschiffwänden in tiefen Nischen veranlafste den niedrigen Vorbau im Aeufseren der Kirche.

Die Stationen wurden so angeordnet, dafs die Kreuzwegbesucher von den Nischen aufgenommen und somit dem Verkehr im Gange entrückt sind. Die Umrahmungen der Stationen sind bei Ausführung der Querschiffwände gleich mitversetzt worden. Es wäre allgemein sehr zu empfehlen, bei den Neubauten unserer Kirchen die Stationen bei der architektonischen Aus-

bildung des Innenraumes zu berücksichtigen, die Stelle der einzelnen Stationen im Grundrifs vorzusehen und deren Umrahmung als ein zum Kirchbau gehörendes Bauglied zu betrachten, damit endlich die meist unschönen, an Nägeln aufgehängten Stationsrahmen verschwinden.

Auf die Chorgestaltung der Mariä-Empfangnifskirche hatte die Situation der Baustelle keinen Einflufs und hatte ich somit nur das zu befolgen, was die Kirchenbaumeister von Alters her als Grundsatz bei ihren Choranlagen zu berücksichtigen gewohnt waren, das ist, dem Chore eine seiner Bedeutung entsprechende reichere Ausbildung zu Theil werden zu lassen.

Diesem Grundsatze treu bleibend, ordnete ich einen 2 *m* breiten Chorumgang an, der auch praktische Verwendung findet, indem durch die Anlage des Chorumganges der Verkehr zwischen Kirche und Sakristei von dem hohen Chore abgeschlossen und durch den vorerwähnten 2 *m* breiten Chorumgang geleitet wird. Dieser oft rege Verkehr zur Sakristei entzieht sich dadurch den Blicken der Kirchenbesucher fast ganz und wird dem hohen Chore die für denselben so erwünschte Abgeschlossenheit gegeben. Auch konnte durch Anschlufs der Sakristeien an diesen Chorumgang dem hohen Chore sowie den Seitenchören gutes direktes Licht zugeführt werden.

Die Sakristei hat gegenüber dem Konkurrenzentwurf insofern eine Aenderung erfahren, als die in dem Programm geforderten Räume, Paramentenkammer und Archivraum, welch' letzterer zugleich als Sitzungszimmer des Kirchenvorstandes dienen sollte, weggefallen sind, bezw. mit den beiden Sakristeiräumen vereinigt wurden. In Folge dessen mufsten diese in ihrem Flächeninhalt vergröfsert werden und erhielten die aus dem Plane ersichtlichen grofsen Dimensionen. Ein beiden Sakristeien gemeinschaftlicher Vorplatz schützt den Zugang von Aufsen.

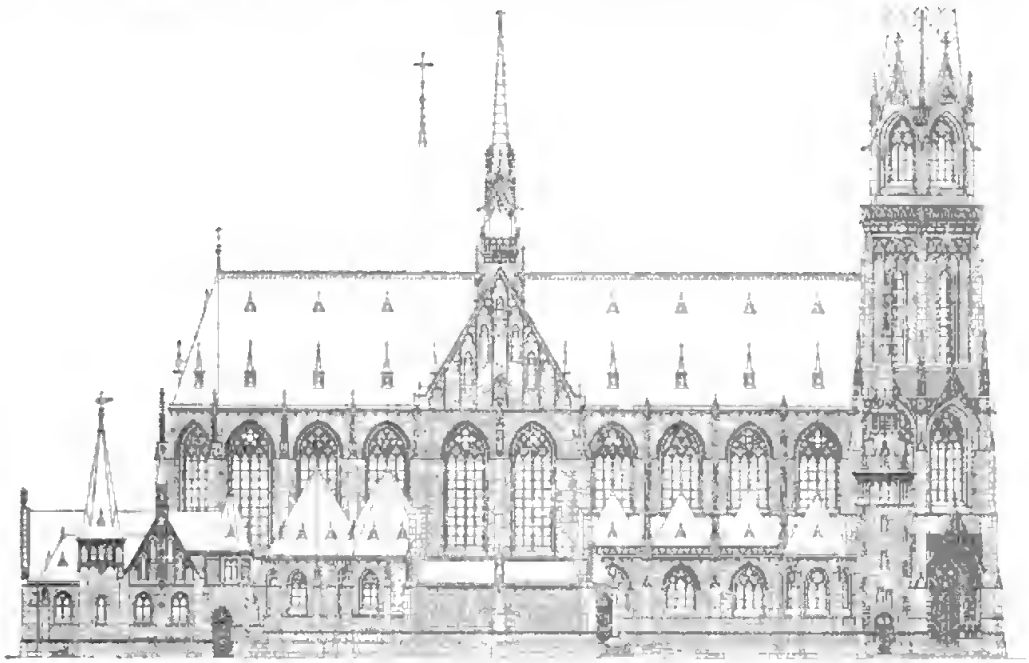


Abb. 4. Seitenansicht.

Die vom Chore und von der Mefsdienersakristei zugängliche Treppe bildet eine vortheilhafte Erweiterung der Sakristeianlage gegenüber dem Konkurrenzentwurf; diese Treppe vermittelt den Verkehr zwischen Obergeschofs und Keller, mit Chor und Sakristei, auch hat dieselbe einen direkten Zugang von Aufsen erhalten.

Wer die Umständlichkeiten kennt, die mit einer reichen Schmückung des Chores verknüpft sind durch den Transport der Geräthe, Pflanzen und Dekorationen, wird den Vortheil dieser Treppenanlage sofort erkennen. Pflanzen und

Blumen, welche im Winter in dem Keller unter dem Chore und im Sommer im Freien aufbewahrt werden, sowie die Dekorationen und Geräthe, welche im Dachgeschofs über den Sakristeien untergebracht werden sollen, können auf dieser Treppe unmittelbar von ihrem Aufbewahrungsort zum Chor befördert werden; folglich bleiben die Sakristeien unberührt von diesem Verkehr.

Behufs bequemen Ein- und Ausbringens der Kessel für die Feuerung, sowie der Heizmaterialien und dergleichen mehr führt eine Rampe zu dem unter dem Chor gelegenen Keller.

Für bequeme Reinigung der Kirche ist durch mehrfache Anlage von Wasserkrahnen und Ausgufsbecken Sorge getragen und zwar liegen deren sechs in der Kirche vertheilt, zwei in dem Raume zwischen der Sakristeitreppe und dem Chor und zwar einer zu ebener Erde nnd einer in dem Untergeschofs, je einer in den Gelassen an den Eingangshallen zum Querschiff, zwei am südlichen Treppenthürmchen und zwar einer zu ebener Erde und einer auf dem Orgelbühnfufsboden; die vier letzteren sind in abgeschlossenen Gelassen den Blicken der Besucher entzogen.

Die oberen Thurmgeschosse sind nicht zur Kirche zugezogen und wird die nördliche Thurmhalle als Probesaal für den Kirchenchor benutzt, während die südliche bestimmt ist, das Gebläse der Orgel aufzunehmen. Beide Hallen dienen auch als Läuteboden und sind durch einen Laufgang, der über das Vorhallendach führt, in praktischer Weise untereinander verbunden.

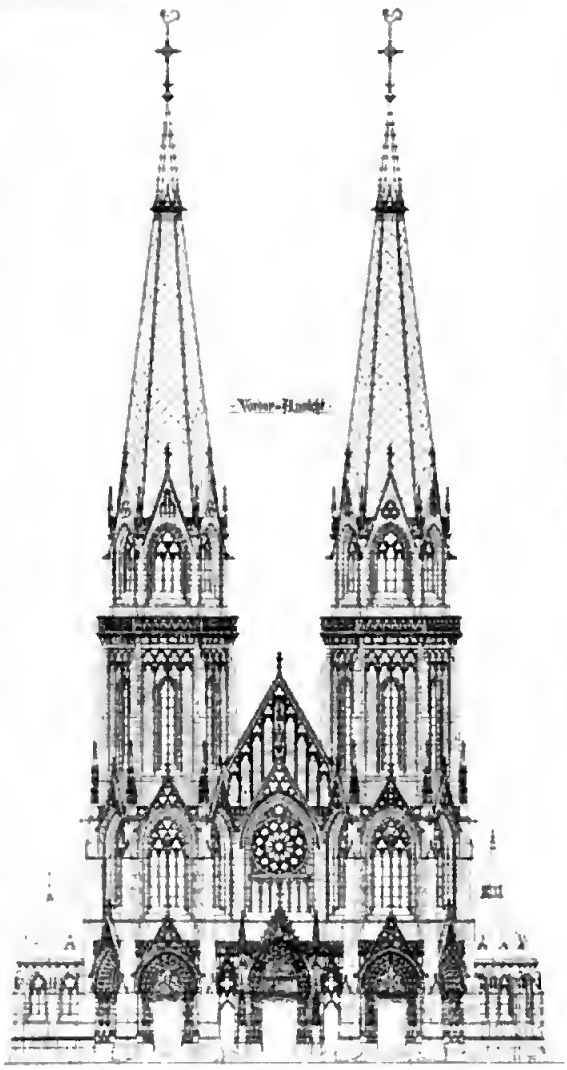


Abb. 3. Vorderansicht.

Die Orgelbühne, welche in das westliche Joch eingebaut wurde, ist nur für Aufstellung der Orgel und für Aufnahme des Sängerchores bestimmt und dementsprechend bemessen. Die Orgel erhält ihren Platz in den beiden Thurmnischen, die so grofs wie eben möglich ausgebildet sind. Vor dem grofsen Westportalfenster ist die zweite Manuallade aufgestellt und deckt der Prospekt der Orgel hier nur das unterste Feld des grofsen Giebelfensters.

Die Glocken werden in dem obersten Thurmgeschofs aufgehängt, wo sie nach allen Seiten ausklingen können.

Ueber die Architektur der Kirche, die aus den Darstellungen deutlich genug zu entnehmen ist, bleibt nur Weniges zu sagen übrig.

Romanische wie frühgothische Formen verboten sich bei dem Sechseckgrundrifs der Thürme von selbst, und so entschlofs ich mich, da die alte St. Lambertuskirche in Düsseldorf die spätgothischen Formen zeigt, für die Blüthezeit der rheinischen Gothik.

Der Situation der Kirche gemäfs war der Hauptwerth auf eine wirkungsvolle Ausbildung

der Vorderfront zu legen und glaube ich, dafs der Entwurf den Anforderungen, welche an die Kirche in Folge ihrer bevorzugten Lage gestellt werden, gerecht wird. (Abb. 5, 6, 7.)

Zum gröfsten Theile verdankt die Vorderfront ihre (ich darf wohl sagen reiche) Wirkung der Grundrifsdisposition, welche eine lebhafte architektonische Gliederung erleichtert und die vorerwähnte Ausmalung des Hauptportals resp. der Vorhalle zuläfst. Die Langseiten der Kirche sind einfacher gehalten. (Abb. 3 u. 4.)

Durch Anlage reicherer Strebepfeiler ist dem Chore, gegenüber dem Lang- und Querschiff, eine Bereicherung im Aeufseren zu Theil geworden und somit das bei der Grundrifsbildung befolgte Prinzip auch in der Ausbildung der äufseren Architektur des Chores beibehalten.

Es erübrigt mir nun noch, Einiges über die gewählten Materialien hier zu sagen.

Bei Ausschreibung des Entwurfs wurde Hausteinblendung gefordert, und ist dieselbe für die Ausführung auch beibehalten. Die dem Wetter nicht so sehr exponirte Blendung, sowie die Maafswerke der Fenster werden in Tuffstein aufgeführt, desgleichen alle Architekturen im Innern der Kirche, sofern dieselben 2 *m* über Kirchen- bezw. Orgelfufsboden liegen, und sofern die einzelnen Steine keine besonders hohe Belastung auszubalten haben. Zu den stark belasteten und den dem Wetter besonders exponirten Steinen wird der in der Farbe zum Tuffstein recht gut passende graue Heilbronner Sandstein verwendet.

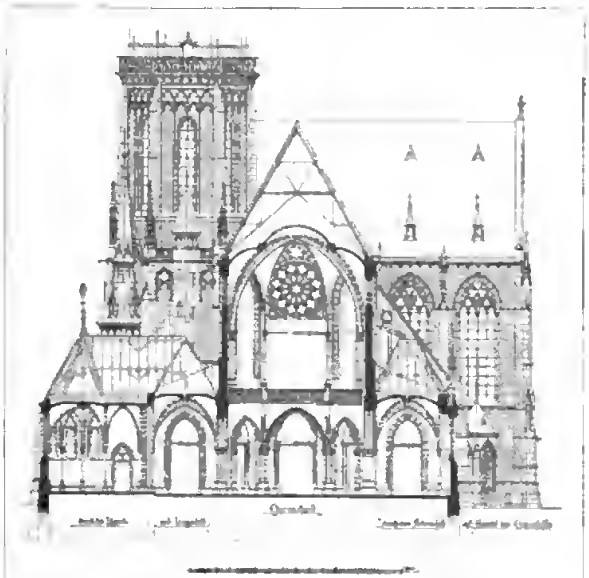


Abb. 6. Querschnitt.

Abb. 7. Choransicht.

Die Hintermauerung wird mit Ziegelsteinen hergestellt, und werden die Innenflächen verputzt behufs späterer Bemalung.

Das Hochschiffdach nebst Dachreiter sowie die beiden Thurmdächer erhalten eiserne Binderkonstruktionen, die tieferliegenden Dächer in Holz konstruirte Binder.

Die Deckung der Dächer ist in Schiefer vorgesehen, nach deutscher Art gedeckt; das Dach der Vorhalle, der Dachreiter nebst den beiden Thurm- und Treppenthurmhelmen sollen in Kupfer gedeckt werden, wie denn auch alle Dach- und Gaubenspitzen in Kupfer getrieben werden.

Die Innenausstattung der Kirche ist noch nicht definitiv festgelegt, jedoch glaube ich nicht, dafs wesentliche Aenderungen später noch erfolgen werden an dem nachstehend beschriebenen Mobiliar.

Der Hochaltar ist als Ciborienaltar gedacht auf fünfstufigem Unterbau. Die Mensa besteht aus verschiedenfarbigem Marmor und trägt die zwölf Apostel mit Christus und Maria im Mittelfeld; Tabernakel und Expositorium, sowie

niedrige Flügelaufsätze auf der Predrella bestehen aus vergoldetem Metall. Die Stützen des Ciboriums sind von Säulenbündeln und diagonalstehenden zierlichen Strebevorlagen in Sandstein gebildet, desgleichen sind die Bögen, Giebel und Laterne in Sandstein auszuführen. Die Giebelfelder erhalten Bronzereliefs in Mosaikgrund.

Die Nebenaltäre, welche unter den dem hohen Chore zunächst liegenden Fenstern der Seitenkapellen aufgestellt werden, sind alle als Flügelaltäre zu entwickeln, so dafs die darüberliegenden Fenster nicht verdeckt werden.

Die Mensen der Nebenaltäre sind in Sandstein und Marmor zu bilden, die Aufbauten in Eichenholz und zwar ganz vergoldet und polychromirt.

Die Kommunionbank steht zwischen dem ersten und zweiten Joche von der Vierung gerechnet und reicht durch Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe. Die Ausführung derselben erfolgt in Marmor, Sandstein und Bronze.

Die Kanzel erhält ihren Platz an dem nordöstlichen Vierungspfeiler, der Kanzelfufs, die Bütte und die Treppe sind in Sandstein und in organischer Zusammenstellung mit dem Pfeiler gedacht, desgleichen das Brüstungsgeländer der Treppe und der Eingangsbogen, welcher eine schmiedeeiserne Abschlufsthüre erhält. Der Deckel der Kanzel ist baldachinartig zu bilden, in Eichenholz zierlich zu schnitzen und mit theilweiser Bemalung zu versehen.

Der Taufstein in der Taufkapelle erhält seinen Platz unter dem Gewölbeschlufsstein des zweiten Joches; der metallne getriebene Deckel wird an dem Schlufsstein des Gewölbes aufgehängt werden.

Die Möblirung der Sakristeien ist ebenfalls im Wesentlichen festgelegt. Der Ankleidetisch steht an der östlichen Wand des Hauptraumes in der grofsen Nische, während die beiden Mauernischen des Nebenraumes zur Aufnahme der feuersicheren Schränke dienen. Die nördliche Wand neben der Eingangsthüre wird zur Aufstellung des Beichtstuhls für Schwerhörige benutzt werden.

Zur Unterbringung der Paramente dienen Schränke, welche theils zum Legen, theils zum Hängen der Gewänder eingerichtet werden; dieselben decken die südliche Wand der Sakristei für die Geistlichen, sowie die West- und Nordwand der Sakristei für die Mefsdiener.

Die Gewänder der Mefsdiener sind unter einem in der Sakristei freistehenden langen Ankleidetisch untergebracht, desgleichen die Schränke für Wachs, Geräthe etc.

Die Bausumme der Kirche war, wie vorstehend erwähnt, bei dem Konkurrenzausschreiben zwar auf nur 500 000 Mk. festgesetzt, jedoch war es Wille der Kirchengemeinde, mindestens 700 000 Mk. für den Bau der Kirche zu verwenden, wonach sich die Bewerber in der Konkurrenz meistens gerichtet hatten.

Der Kostenanschlag der nachträglich entsprechend vergröfserten Kirche schliefst nun mit einer Summe von 826 000 Mk. für den Rohbau der Kirche inklusive Heizungsanlage, Honorar des Architekten und Kosten der Bauleitung ab; ausgeschlossen aus dieser Summe sind die buntgemalten Fenster, der Figurenschmuck und die Ausmalung.

Am 23. September v. J. war die feierliche Grundsteinlegung und ist zu erwarten, dafs mit Ende nächsten Jahres die Kirche bezogen werden kann, wenn auch die Thürme bis dahin noch nicht ganz fertig gestellt sein werden.

Ich hoffe, dem Wunsche des Herausgebers mit der gegebenen Besprechung meines Entwurfs und speziell mit der ausführlichen Begründung seiner Plandisposition etc. entsprochen zu haben.

Es ist zu wichtig für die Erscheinung eines Baudenkmals, dafs der Architekt Rücksicht auf die Umgebung desselben nimmt und dafs er ferner, wenn dieses geschehen, auch den Maafsstab der Einzelbauglieder den meist einzunehmenden Standpunkten richtig anpafst.

Von der Erfüllung dieser beiden Punkte ist es wesentlich abhängig, ob das Werk den Beschauer auf den ersten Blick fesselt oder nicht.

Leider wird in dieser Hinsicht noch viel gefehlt und freut es mich, wenn die Veröffentlichung eines Entwurfs Anregung dazu geben wird, dafs vorbesprochenen Punkten mehr Aufmerksamkeit fürderhin zu Theil wird, als bisher zu geschehen pflegte.

Möge nun unter Gottes Beistand das angefangene Werk ohne Unfall vollendet werden und als ein äufseres Zeichen des lebhaften katholischen Geistes und der Opferfreudigkeit der Gemeinde von Südpempelfort zur Ehre des Allerhöchsten fortbestehen ad multos annos!

Mainz. Ludwig Becker.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge

II.

Wir dürfen auch diesmal der peinlichen Frage nicht aus dem Wege gehen: wie steht es um die moralische Gesundheit der modernen Malerei? sind die Beziehungen zwischen ihr und dem Sittlichkeitsbewufstsein der Menschheit auch jetzt noch vielfach gespannte; hat der pornographische Unfug in den Ausstellungen zugenommen oder abgenommen?

Volkelt widmet dem Verhältnifs der Kunst zur Moral seinen ersten Vortrag.[1]) Nachdem er konstatirt, dafs die gegenwärtige schöne Litteratur mit Vorliebe in die moralische Jämmerlichkeit hinabgreife und viele moderne Dichter eine besonders gewürzte Lust daran zu empfinden scheinen, mit wahrhaft virtuos entwickelter Nase an den verschiedenen Arten und Nuancen des moralisch Stinkenden herumzuschnüffeln, stellt er die folgenden Leitsätze auf: „Um welchen Bethätigungskreis es sich auch handle, überall soll sich das menschliche Streben und Arbeiten in den Dienst des Guten stellen. Förderung und Verwirklichung des Guten ist das gemeinsame Ziel, dem sämmtliche Richtungen menschlicher Thätigkeit unterthan sind. Ein menschlicher Thätigkeitszweig, zu dessen Natur es gehörte, die Menschheit zu moralischer Entwürdigung zu führen, würde sich eben damit als unberechtigt und als werth, ausgetilgt zu werden, erklären. Auch die Kunst ist höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Weg zum Guten zu fördern. Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühl erfüllen, dafs sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe. Der Künstler soll es nicht als seiner unwürdig, als kleinlich und hausbacken ansehen, wenn ihm zugemuthet wird, die sittlichen Ideale als auch für ihn geltend anzuerkennen. Wollte die Kunst sich dessen weigern, so wäre damit die Moral überhaupt für abgesetzt erklärt. Für die Moral steht die Sache so: entweder ist ihr das Leben in allen seinen Bethätigungen unterworfen, oder sie hat überhaupt ihre Herrschaft eingebüfst“ (S. 7). Er fragt, ob nicht, wenn man die Kunst unter das Gesetz des Moralischen stelle, eine Verkürzung oder Einzwängung ihres eigenen Wesens und Lebens die Folge sei, — und er verneint diese Frage. „Die sittlichen Ideale sind für die Kunst kein lästiger Zügel, geschweige denn eine Zuchtruthe; mag sich nur die Kunst froh und ungezwungen nach ihren eigenen Bedürfnissen ansleben, sie darf dann sicher sein, auch letzten Endes im Dienste der Sittlichkeit zu wirken“ (S. 8). „Wenn ein Künstler in seinem Schaffen es mit den sittlichen Idealen leicht nimmt, sie gar als verlachenswerth hinstellt und die Beschauer oder Leser in's Gemeine herabzerren will, so fügt er seinen Schöpfungen nicht nur einen sittlichen, sondern auch einen schweren ästhetischen Schaden zu. Denn es kommt nun einmal der Kunst keine Ausnahmestellung zu; auch sie hat sich der sittlichen Entwicklung der Menschheit einzuordnen; setzt sie sich über diese Zugehörigkeit weg, so hat sie damit auch ihren Kunstcharakter entstellt“ (S. 10). „Es wird daher mit unnachsichtlicher Strenge über solche Erzeugnisse zu urtheilen sein, aus denen deutlich herauszulesen ist: Der Urheber will den Betrachter oder Leser zuchtlos machen, in Aufgeregtheit oder Verwilderung versetzen, er hat seine Freude daran, begehrlich zu stimmen, zu erhitzen, Pflichtgefühl und Vernunft um ihre Herrschaft zu bringen“ (S. 13). „Untergrabung und Zerstörung des sittlichen Kerns im Menschen ist für die Kunst gerade so wie für jede andere Bethätigung ein unbedingt Verbotenes“ (S. 15).

Wer freut sich nicht aufrichtig über dieses mannhafte ethische Glaubensbekenntnifs? Aber freilich dessen Festigkeit und Entschiedenheit in theoria kommt in praxi in ein bedenkliches Schwanken, sobald es sich darum handelt, welcher Moral und Sittlichkeit die Kunst sich unterzuordnen habe. Klar ist dem Verfasser hier nur soviel, dafs man die sittlichen Ideale nicht in engherzigem oder schulmeisterlichem Sinne auffassen, nicht als starre, unduldsame, hochmütbige Normen nehmen dürfe (S. 8 f.). Konkreter gesprochen heifst das, man dürfe die Moralität „nicht nur im christlichen Sinne oder in der Weise der Kantischen Philosophie“ verstehen, denn dann „würde Mifstrauen, Feindschaft und Kampf gegen die Sinnlichkeit im weitesten Umfang, Unterdrückung des Natürlichen durch den Geist, Triumph der Vernunft über die gefährlichen, versuchungsreichen Triebe und Neigungen zum Wesen der Sittlichkeit ge-

[1]) »Aesthetische Zeitfragen« S. 1—41.

hören" (S. 35). Alle „eintönige, magere moralische Schablone" müsse fallen; der Tugend „sollen die griesgrämigen Runzeln genommen werden, welche Christenthum und Kantische Moral ihr in's Antlitz gegraben haben" (S. 184). Wenn man dann wifsbegierig fragt, welches denn die ideale Moral sei, welche der Verfasser im Auge hat, welche nicht mehr gegen die Sinnlichkeit kämpft, welche nicht mehr durch die Vernunft über die gefährlichen Triebe und Neigungen triumphirt, so erhält man zwar keine klare, positive Antwort, aber grofsartige Phrasen, welche aller sittlichen Erfahrung und allen Thatsachen Hohn sprechen: „Sittlichkeit ist nach meiner Ueberzeugung auch dort vorhanden, wo die Entscheidung nach dem Maafsstab des Guten dem Menschen zur zweiten Natur geworden ist (wodurch? doch wohl durch Bekämpfung der Sinnlichkeit, durch Unterdrückung der gefährlichen Triebe); hier sind durch sittliche Selbstzucht (also doch Selbstzucht) und vielleicht (!) auch unter Mitwirkung einer glücklichen Anlage die Triebe, Neigungen, Gewohnheiten so gestimmt und gerichtet worden, dafs das Gute aus dem ganzen, sinnlich-geistigen Wesen des Menschen herauswächst. Der blofsen Achtung vor dem Guten hat sich die Freude am Guten zugesellt, und diese Freude ist auch für unsere Triebe, Neigungen, Gewohnheiten zu einer unwillkürlich führenden Macht geworden" (S. 36). „Hochgestimmte Lebensbejahung, Verlangen nach Beglückung des ganzen, ungetheilten Menschen, tapferes Aufsichnehmen von Lust und Leid des Erdendaseins soll zur sittlichen Lebenshaltung gehören" (S. 185) u. s. f.

Diese unglaubliche Verschwommenheit der ethischen Anschauungen höhlt nun freilich das Mark der oben angeführten gesunden Grundsätze bedenklich aus; sie vermögen, so wenig wie Lange's »Alleinherrscher auf dem Kunstgebiet«, der Illusionsreiz und der Vergnügungszweck, eine irgendwie energische und genügende Sittenpolizei mehr auszuüben. Will doch Volkelt nicht einmal die Kunstwerke unbedingt verwerfen, welche „in sittlicher Beziehung schädliche Wirkungen auszuüben geeignet sind" (S 10), und sogar Bocaccio's »Decamerone« retten, der zwar „reich sei an verletzenden, ja anwidernden Szenen, aber doch das Geschlechtliche in so naiver und selbstverständlicher Weise erscheinen lasse, dafs Angesichts dieser aufrichtig heiteren Welt das strenge Sittengesetz sich lächelnd und unverletzt (!) zurückziehe" (S. 12 f.). Er glaubt, dafs man Dichtungen und Kunstwerken gegenüber sogar in den Fall kommen könne, zu sagen: „Freilich sei es ein Mangel an ihnen, dafs sie moralisch auflockernd, moralisch verführend wirken können; allein auf der anderen Seite gehe von ihnen in überwiegendem oder doch reichlichem Maafse eine frohstimmende, die Seele zu Spiel und Lächeln und Gleichgewicht befreiende Wirkung aus, dafs man sich freuen müsse, solche Dichtungen zu besitzen."

Gleichwohl — so wenig konsequent die obigen Leitsätze durchgeführt werden, sie sind wenigstens einmal ausgesprochen worden, und zwar nicht durch Priester und Prediger, sondern durch einen dem Christenthum fremd und verständnifslos gegenüberstehenden Aesthetiker. Sie werden stehen bleiben und Einflufs gewinnen, sobald sie Inhalt gewinnen und einen festen Boden wahrer, d. h. christlicher Moralität unter sich bekommen. Das wird geschehen, — wir hoffen: bald. Denn dafs mit jenen imaginären Utopien im Leben nichts anzufangen ist, wird sich bald zeigen; die modernen Kulturethiker werden in kurzer Frist als sittliche Bankerotteure entlarvt sein, denen Niemand mehr das werthvollste Kapital der Gesellschaft, die öffentliche Sittlichkeit, wird anvertrauen wollen; die moralische Decadence der Fin-de-siècle wird solche Tiefegrade erreichen und solche Miasmen an die Oberfläche treiben, dafs man gerne darauf verzichtet, ihnen mit Riechfläschchen und modernem Parfüm zu begegnen, sondern zum wohlthätigen Besen der „starren, unduldsamen, hochmüthigen" christlichen Sittennormen zurückgreifen wird.

So lange diese Phase noch nicht erreicht ist, müssen wir allein entschiedenen Protest einlegen gegen die leider noch immer nicht verschwundene, höchstens ein klein wenig zurückgedrängte Unzuchtmalerei, für welche nicht die Tempel der Kunst, sondern die Bordelle der richtige Ausstellungsplatz wären. Bouguereau's „Perle", Simon Glücklich's „Frühlingshymne", Bitte-Charles' „Delila", Fabbi's „Verkauf einer Sklavin", Foubert's „Melancholie", Khnopff's „Sphinx", Leroy's „Junges Mädchen", K. Masek's „Dekoratives Gemälde", Sandreuter's „Frauenschönheit", die „Psyche" und „Leben und Liebe" von G. F. Watts, Doucet's „Studie", Schad's „Am Wasser", K. Lasson's „Evas Tochter", Aublet's „Am Morgen", L. Hofmann's „Früh-

ling“ und „Am Scheideweg“ — alle diese und noch manche andere Erzeugnisse der modernen Malerei sind nichts als Prostitutionen des menschlichen Körpers und traurige Zeugnisse, wie tief diese Kunst gesunken ist, seit sie sich von der Moral emanzipirt hat, und in welchem Grade sie die ohnehin angefaulte Sittlichkeit der Völker bedroht.[2]) Wahrlich es war nicht nöthig, dafs ein Max Klinger in »Malerei und Zeichnung« (Leipzig 1895) einen Feldzug gegen die Prüderie als Bedrohung der Kunst unternahm. Der in der Sezession Frühjahr 1894 ausgestellte „Akt“ von Th. Hummel zeigt die raffinirte Liederlichkeit im Bunde mit scheufslicher Häfslichkeit und erbärmlicher Zeichnung. Albert Keller, dessen „Legende der hl. Julia“ wir das letzte Mal gebrandmarkt haben, wagt es zum zweiten Mal in noch empörenderer Weise, das Martyrium zu solchen Zwecken zu mifsbrauchen; sein „Mondschein“ stellt eine Gekreuzigte dar in raffinirt unanständiger Haltung. Das wird nur noch übertroffen von Frankreich, von einem Félicien Rops, von dessen Greuelthaten Muther — leider ohne ein einziges Wort sittlicher Entrüstung — in seiner »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.« Bd. III S. 598 ff. berichtet: „Auf dem Blatte ‚Der Calvarienberg‘ kniet vor dem Kreuze, an dem der Heiland hängt, eine moderne Magdalena und blickt inbrünstig, nicht mit religiöser Inbrunst, hinauf; sie empfindet eine hysterische Wollust im Anblick dieses nackten männlichen Fleisches. Und der Gekreuzigte beginnt spöttisch zu lachen, sein Gesicht verzieht sich zu yankeehaftem, faunischem Ausdruck. Die Arme lösen sich vom Kreuz und umschlingen das erschreckte, sich in Krämpfen windende Weib.“ Seine „Versuchung des hl. Antonius“ und eine weitere Parodie des Kreuzbildes ist von so entsetzenerregender Geilheit und Frivolität, dafs ich Anstand nehme, ein Wort weiter darüber zu sagen. Noch trauriger, als dafs dies in Frankreich gemalt werden konnte, ist sicher das, dafs der deutsche Kunstkritiker nicht ein Wort des Abscheus dafür findet, sondern seine Besprechung mit dem bewundernden Ausdruck schliefst: „Nur Baudelaire, Barbey d'Auréville und Edgar Poe haben für die geheimnifsvolle Allmacht der Wollust solche Töne gefunden.“

Nun aber eine auf den ersten Blick völlig überraschende und verblüffende Erscheinung. Die unter dem Bann des Naturalismus, Impressionismus, und, theilweise wenigstens, des Immoralismus lebende moderne Kunst erzeugt aus sich heraus, wie in der Litteratur so auch in der Malerei, einen Neu-Idealismus, der ihrem Wesen ganz fremd zu sein scheint.[3]) Wer hätte noch vor Kurzem es für möglich gehalten, dafs aus den Krautgärten und Rübenfeldern moderner Malkunst die blaue Blume der Romantik sprossen würde? dafs diese Kunst, die sich ganz in die Schollen des Erdbodens eingegraben hatte und es für oberste Pflicht hielt, sie umzuackern und umzupflügen, die mit Vorliebe auf der Gasse und in der Gosse sich herumtrieb, die alles Glauben und Denken an etwas Uebersinnliches und Uebernatürliches verhöhnte und perhorreszirte, — dafs sie so plötzlich den Flug wagen würde aus solchen Niederungen in höhere Welten? Freilich es sind nur Wenige, welche einem solchen Aufstreben und Aufschweben huldigen; viele erklärten sich offen dagegen und sahen bange durch diese Richtung alle Errungenschaften der Neuzeit in Frage gestellt; die Mehrzahl der Maler bilden auch heute noch die Krautjunker und Erdarbeiter, die Prosaiker, deren höchstes Ideal der natürliche Sonnenglanz ist, oder die ihre Paletten mit den schmierigen Farben der niedrigsten Wirklichkeit füllen. Aber jene Minderzahl ist sehr beachtenswerth und die durch sie inaugurirte, freilich auch nicht autochthon in Deutschland entstandene, sondern aus England und Frankreich importirte Kunst wird, wenn nicht alles trügt, eine neue Phase in der Entwicklung der modernen Malerei einleiten.

Woher diese merkwürdige Strömung? So sehr sie der bisherigen Entwicklung entgegengesetzt erscheint, so ist sie doch nur deren Produkt und naturnothwendige Folge. Der „Thatsächlichkeitsfanatismus“ der Naturalisten, der Häfslichkeitskult der Impressionisten, die völlige Hintansetzung des Inhaltes und geistigen Gehaltes, die systematische Unterdrückung von Gedanke und Gefühl, der Götzendienst, der mit Licht, Luft und Farbe allein getrieben wurde, erzeugte nach und nach ein anödendes, an-

[2]) Doch konstatiren mir mit Freuden, dafs die Mehrzahl der hier an den Pranger gestellten Nuditäten noch den Münchener Ausstellungen von 1893 angehörten und dafs die von 1894 weit weniger Schmutz aufwiesen, wohl in Folge lobenswerthen, energischen Eingreifens sei es der Jurypolizei oder der staatlichen Sittenpolizei.

[3]) R. Muther l. c. Kap. V S. 444—659.

ekelndes Gefühl der Leere, das auf die Dauer unerträglich wurde. Der Drang der Phantasie, der Hunger des Geistes nach besserer Nahrung, das Heimweh der Seele nach einer höheren Welt, das Ahnen und Sehnen über die engen Grenzen des Sichtbaren und Greifbaren hinaus, die Phantasie, das Gefühls- und Empfindungsvermögen mit ihren unabweisbaren Ansprüchen — all das liefs sich nicht länger abspeisen mit Kraut und Rüben, mit Kohl und Kartoffeln, mit Luft und Licht, mit den harten Brocken und Steinen des Realismus, mit Schmutz und Quark, so sehr man sich auch Mühe gab, denselben zu Crême zu peitschen. Es verlangte nach Besserem, Höherem — im Publikum wie in den Kreisen der Maler selbst. In diesem Ungenügen, in diesem ungestümen Verlangen liegt etwas Rührendes und Ergreifendes; der Geist des Menschen schaffte sich wieder Geltung unter lautem Protest gegen die Materialisirungsversuche; die anima naturaliter christiana kam wieder einmal mit Macht zur Offenbarung und zum Durchbruch. Und die Seele der Kunst regte sich wieder. Sie wollte wieder einen Lebenszweck haben, der ihrer würdig wäre, nicht Krautäcker bestellen, sondern belehrend, bildend, veredelnd wirken, mitsprechen in den grofsen Fragen der Menschheit, Einflufs üben, nicht zwecklos ihre Kraft vergeuden, für ein Gut und Ziel arbeiten. Der Satz, dafs der geistige Inhalt, der Gedanke, der Stoff nichts zu bedeuten habe im Gemälde, war, obwohl so lange als Dogma proklamirt und unaufhörlich wiederholt, doch zu widersinnig, als dafs er auf die Dauer hätte in Herrschaft bleiben können. Mit dem Gedanken kam die Linie, die Kontur wieder zu ihrem Recht, ohne welche es nicht möglich ist, klare Gedanken auszusprechen. Das Reich der Malerei wurde über die engen Grenzen der sichtbaren Wirklichkeit hinaus wieder endlos erweitert durch Hereinziehung des Religiösen, Mythischen, Mystischen, Symbolischen, Allegorischen, Visionären.

Der Schlagbaum des Realismus und Naturalismus ist gefallen. Durch die geöffnete Barrière stürmt es nun hinaus in's grenzenlose, blau verschwimmende, mit den äufsersten Enden des Himmels verdämmernde Land der Ideale. Die „Ritter vom Geist" ziehen aus zu neuen Siegen mit schmetternden Fanfaren. Göthe — der Göthe des Tasso und der Iphigenie und namentlich der Göthe der natürlichen Tochter — die Romantiker, Graf August von Platen, Novalis, Gottfried Keller, Paul Heyse, Richard Wagner sind die Halbgötter, an welche sie glauben und auf welche sie schwören. Neue Ziele locken in der Litteratur und in der Malerei. Ueber „barbarischen Untergründen" soll eine „reine Welt edler Geister" erstehen. Alles: Impression, Stoff. Aufsen- und Innenwelt soll in reine Poesie aufgelöst werden. Die Naturdinge und die menschlichen Schicksale sollen umgedeutet werden in Symbole seelischen höheren Lebens. Auf Grund der modernen Fühlweise und Mache soll eine geistige Kunst inaugurirt werden. Der Wahlspruch der Jünger derselben wird pompös so angekündigt: „In den Prismen ihrer Seelen wollen sie das grofse, tiefe Leben wiederschaffen, das immer schöne und harmonische Leben. Sie wissen, dafs alles lebt, sie wollen das schreckliche Leben der Felsen begreifen und erfahren, welchen erhabenen Traum die Bäume verschweigen. Sie wollen die heilige Schönheit der Linien und mit dem Lichtglanz der Gedanken die Vollendung der Form, das furchtbare Leben der Welten fühlen, leben — das einfache Leben des Alls, die Seele, die in den Augen der Jungfrauen schlummert und die im entsetzlichen Geheimnifs der Felsen ruht — das strahlende Geheimnifs der Dinge fühlen, darin leben und mit bewegter und von unsäglichen Freuden zitternder Stimme es stammeln, es mit bebender Hand festhalten: Mysticismus. Und dann unter allen bedeutungsvollen Dingen herauswählen, was den gröfsten und schönsten Theil der schwingenden Seele enthält, was die anderen in seinem tieferen Wesen wiederspiegelt und was sich durch seine vollkommenere Form am meisten der unbedingten Einheit, dem höchsten Traume nähert, — diese Dinge mit klarer, schöner, selbst am Rande des Abgrundes (denn jenseits des Abgrundes fühlt man sich selbst als den Gott, den man freudegeblendet anschaut) mit unerschütterter Stimme sagen: Symbolik. Eine reine, klangvolle, strenge und schöne Sprache, ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen, zerfahrenen Weise, die heute in Schwung ist, — kein Dunkel, keinen Wirrwarr, die kräftige Schönheit, die Feinheit ohne Verziertheit, das ist's was diese jungen Künstler erstreben" u. s. w.[4])

[4]) »Allgem. Kunst-Chronik« 1894 S. 666 ff. »Blätter für die Kunst« von K. A. Klein, Bd. I S. 1 ff.

Mit dieser Kriegsmusik zieht der Neuidealismus in den Kampf gegen den ungeschlachten Barbaren des niedrigen Naturalismus, der bisher als Gott angebetet wurde. Die Heerführer sind die Engländer Burne-Jones, die Franzosen Puvis-de-Chavanne und Gustave Moreau und die Deutschen Arnold Böcklin, Franz Stuck, Max Klinger.

Arnold Böcklin, zweifellos ein genialer Landschafter, strebte zunächst eine organische, seelische Verbindung an zwischen Landschaft und Figuren, sucht die menschliche Staffage durch die Landschaft zu beseelen und umgekehrt, die Stimmung der Natur mit der Seele des Menschen zusammenfliefsen zu lassen. Von hier aus geht er weiter; er personifizirt die Naturgeister selbst, die Naturkräfte, Naturstimmungen, Naturgeheimnisse und mit ungeheurem künstlerischem Gestaltungsvermögen und unerhörter koloristischer Kraft zitirt er aus den Abgründen der Phantasie mit Zuhülfenahme antiker Mythik und in freier, originaler Erfindung einen Schwarm der seltsamsten Wesen, von Centauren, Satyren, Sirenen, Tritonen, Nixen, welche er zu Lebewesen verdichtet, mit Körpern umgibt und mit Blut durchströmt und zu Typen und Symbolen der im Wasser, Luft und Erde lebenden und webenden Naturkräfte erhebt.

Auch Franz Stuck treibt sich mit Vorliebe in der Centauren- und Nixenwelt Böcklin's umher und wagt sich nebenbei auch auf das religiöse Gebiet, wo wir ihm noch begegnen werden. Aber seine Form und Farbe ist stilistisch gebannt und sein Symbolismus dringt in keine Tiefe hinab. Man merkt es seinen Werken zu sehr an, dafs sie ihre Vorwürfe rein nur als künstlerische und malerische Probleme auffassen und durchführen, dafs Geist und Gefühl nicht in sie eingegangen. Sein „Krieg" in der Sezession 1894, der nackte Imperator, der auf müde gehetzter Mähre in dem von Feuer und Brand gerötheten nächtlichen Dunkel über ein Dutzend nackter Menschenleichname wegreitet, hat Furore gemacht, ist aber mit gänzlich verrohtem Gefühl, oder mit brutaler Gefühllosigkeit gedacht und gemalt.

Seelentiefer ist Max Klinger, wenn er die Zeit personifizirt als gepanzerte Gestalt mit schwerem Eisenhammer, welcher die weibliche Gestalt des Ruhmes mit derbem Fufs niedertritt, oder im Sterbezimmer, von welchem man in eine übersus düstere Landschaft hinausschaut, dss Kind auf der Brust der todt im Sarg ruhenden Mutter hocken läfst, die mit ihrem Leben das des Kindes zahlen mufste, oder in seinem Hymnus an die Schönheit den Menschen von Freud und Weh durchschüttert niederfallen läfst vor den Geheimnissen des grofsen Meeres, oder in seiner „heure bleue" die Dämmerung in menschliche Gestalten verkörpert.

Hermann Hendrich wandelt in seinen Meer- und Wogenbildern in den Bahnen Stuck's und leistet hier manches Tiefsinnige und Tiefergreifende.

Der Farbenmagie und der Farbensymbolik huldigen Ludwig von Hofmann und Julius Exter. Nicht mehr das Farbenspiel der Natur wiederzugeben, ist hier das Ziel, sondern die Farben frei, rein dichterisch, symbolisch zu behandeln. „Wie die Phantasie aus der nüchternen Wirklichkeit in ein wunderbares Jenseits flüchtet, träumt das Auge andere, subtilere oder intensivere Farben, als sie rings in unserer srmen Welt zu schauen. Die Naturfarben werden nur als Mittel zu Fsrbenorgien oder schwermüthigen Stimmungsdichtungen verwendet. Die einen schwelgen in Lichteffekten, in vollen, brausenden Tönen, in sllen erdenklichen, überirdischen koloristischen Reizen. Die anderen dekoloriren, vermeiden jeden Glanz und alle Kraft des Tones, um sls ächte Décsdents nur noch in weichen, gebleichten, feinschmeckerisch blsssen, nebelhaft verschwommenen Tönen zu baden."[5])

Ein Leo Samberger rückt sogar (in seiner „Dame mit dem Blitz", der „Römerin", dem „Priester", seinem Selbstbildnifs) das menschliche Porträt in diese symbolisch-phantastische Beleuchtung, in die vierte Dimension hinüber; scharf tritt aus einem räthselhaften Farbengewoge der Kopf heraus, alles übrige verschwimmt und versalbt sich in der Farbensauce des Hintergrundes. Das Sondermenschliche, Individuelle soll hineingesteigert werden in's Typische, Allgemeinmenschliche, ja Unheimliche und Dämonische. Das Körperbafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Uebersinnliches, die Ahnung einer anderen unbekannten Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herkommen, soll den Betrachter umfangen. Traumhaft, wie aus Nebelschleiern schimmern die Figuren hindurch — wie man ferne, liebe Personen sieht, wenn

[5]) Muther a. a. O. S. 455.

man die Augen schliefst und sich im Geist zu ihnen versetzt."[6])

Diese Führer der „Ritter vom Geist" halten sich im allgemeinen noch gut im Sattel und vollbringen kühne Thaten. Aber hinter ihnen stürmt drein eine sehr schlecht disziplinirte Rotte von genial aufgeputzten malenden Abenteurern, von halb wahnsinnigen Don Quixoten, welche die seltsamsten Steckenpferde reiten und die drolligsten Evolutionen ausführen, welche sich furchtbar wild und grofsartig gebärden, aber statt Schrecken und Staunen blofs Gelächter in die Reihen der Gegner und des Publikums tragen. Bis zu welchen Tollheiten und Exzentrizitäten sie sich versteigen, zeigt Jan Toorop, von welchem der Glaspalast 1893 nicht weniger als siebzehn Bilder herbergte, die in der Zeichnung gar japanische Anklänge zeigten. Zu seinem Bilde „Dämmerung" gibt er selber folgenden Kommentar: „Diese Zeichnung ist eine Komposition von Linien, die in der ganzen Arbeit durchgeführt sind. Gebete, Klänge, schmerzliche, ermunternde und lachende Linien. Die ermunternden Linien (NB. alle gezeichnet!) spinnen sich aus der grüfsenden Seraphim überreichem Haarschmucke, ankommend und anrollend wie Wellen bei Fluth und nahendem Abend, die dann in Geläute losbrechen in stets auf- und niedergehenden Bewegungen der allzeit aufsteigenden Lach- und Zucklinien; diese ertönen aus dem Munde der Seraphim, die die noch schlafende wollüstige, sinnliche Welt umfangen und aufwecken. Diese noch schweigende sinnliche Welt ist symbolisirt durch einen Baum, der mit ermüdeten Blättern und Blüthen steht und in eine schlafende Figur endet, deren Haargelock in eine geschlossene Blüthe und zwei Schlangen ausläuft. Die Schlangen wiederum sprühen Gift gegen die geweihten Klänge (abermals mit parallelen Linien gezeichnet), die aus einer grofsen weifs-grauen Glocke schallen, die an weifs-grauen Dornen hängt; weifs-grau nicht von Staub, sondern von verflossenen Jahrhunderten, von Alter und Sorge; so Bäume als Figuren. Diese geweihten Klänge brausen niederwärts (NB. man sieht sie auf Toorop's Bilde wirklich „niederbrausen") und gehen die geistige Nahrung an die suchende, ermüdete, lebende und schmerzfühlende Welt, deren Bewohner auf einem dick mit Dornen besäeten Boden wandern. Ihr Haargelock fällt in schmerzlichen Linien, wie im Bogen, nach unten. Ihre Seelenlaute wogen in dicken schweren Linien. Sie kommen aus ihrem Munde, steigen aufwärts, um in trüben Beugungen wieder abwärts zu fallen, und gehen dann über in die geweihten Klänge. All diese Klänge, Gebete, Seelenlaute, Ideen sind durch verschiedene starke parallele Linien um das ganze Bild laufend versinnbildlicht."[7])

Man sieht, solche Bilder kann niemand mehr verstehen, wer nicht selber mit dem sechsten Sinn, dem Wahnsinn, begabt ist. Da thut es einem förmlich wohl, allegorische Bilder zu sehen, welche auch einem gesunden Menschen noch faßlich sind: wie die „Sturmglocke" von Albert Maignan, deren wimmernde und heulende Töne durch die ihr entschwebenden Furiengestalten verkörpert sind, oder das sanftere Bild „in höherem Schutze" von Karl Raupp, wo wir den von den empörten Wogen umhergeschleuderten Nachen mit der schlummernden Mutter und ihrem Kind von einer lichten Schutzengelgestalt überschweht sehen.

Ob man es wagen darf, auf diesen Neu-Idealismus Wechsel von höherem Betrag auszustellen? Ob er im Stande sein wird, die tiefdarniederliegende Kunst wieder wirklich auf die Höhe zu führen? Prophezeien ist hier schwierig. Es fehlt nicht an beängstigenden Zeichen auch in dieser neuesten Entwicklungsphase.

Die weifse und schwarze Magie, welche mit der Farbe getrieben wird, ist doch zum guten Theil reiner Humbug und Hokuspokus. Die Entbindung der Gefühle ist in zuchtlose Wollust ausgeartet, in eine Schwelgerei in Empfindungen und Stimmungen, in eine krankhafte Sucht nach immer neuen Nervenkitzeln und Sinnesreizen, nach pikanten, überwürzten und überpfefferten Genüssen, oder auch in einen weibischen, spleenigen Weltschmerz, in matte, dumpfe Melancholie und Resignation. Der Phantasieballon, den diese neueste Kunst steigen läfst, entbehrt der sicheren Leitung durch die Vernunft und des Ventils einer gesunden Kritik und Selbstzucht. Er ist überdies nur ein Fesselballon, der vom starken Seil des allherrschenden Naturalismus doch nicht loskommt und über die dumpfigen, dunstigen Nebelregionen einer pantheisirenden Weltanschauung, einer mystischen Vergötterung der Natur und des Menschen nicht hinauskommt, ja mitunter in

[6]) Muther a. a. O. S. 456.

[7]) »Kunst-Salon« 1893 S. 237.

der nur scheinbar höheren, in Wahrheit recht tiefen Lebenssphäre der Hysterie und Hallucination, der Hypnose, eines abergläubischen Spiritismus oder des aufgelegten Aberwitzes stecken bleibt.

Baldige Resipiscenz wäre auch hier zu wünschen. Und ein strenges Regiment der Aesthetik; denn die oben zitirten Zukunftspläne enthalten mehr Tiraden und trunkene Dithyramben, als ein klares, bestimmtes Zukunftsprogramm. Einstweilen darf man aber darüber sich freuen, dafs doch auf die Dauer der ideale Sinn und das feinere Empfinden durch die Naturwissenschaft und die naturwissenschaftliche Malerei nicht geknebelt und verroht werden konnte. Im Neu-Idealismus bricht wenigstens die Ahnung einer anderen höheren Welt wieder durch und die Ahnung, dafs im Vordringen in diese Welt Ziel und Zweck und der höchste Triumph der Kunst beschlossen sei. — (Schlufs folgt.)

Freiburg i. B. Paul Keppler.

Bücherschau.

Die Bautbätigkeit und Knnstpflege im Klnster Wessobrunn nnd die Wessobranner Stakkatoren. Von Dr. Georg Hager, kgl. Konservator am bayerischen Nationalmaseum. Mit 16 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. München 1894, Druck von C. Wnlf & Sobn.

Bei dem grofsen Einflufs, den manche Klöster vom frühen Mittelalter bis in die neuere Zeit anf die verschiedensten Kunstzweige ansgeübt haben, sei es als Besteller, sei es als Prodazenten, ist die aus den Quellen geschöpfte nnd so viel als möglich an den noch vorhandenen Objekten erlänterte Darstellung dieser Knnstpflege eine sehr lobnende Anfgabe, deren Lösung der ganzen Knnstgeschichte su Guts kommt. Mancherlei Kenntnisse sind dazn erforderlich, die sich nicht gerade häufig vereinigt finden. Destn erfreulicher ist es, wenn solche Aufgaben von berufener Hand anternommen werden. Eine snlche ist sweifellns die des Verfassers, daher sein Plan anf's Lebhafteste zn begrüfsen, die hedeutenderan Klöster Bayerns (von denen bisher noch keines in diesem Sinne einen Forscher gefunden hat) mehr mnnngraphisch (wenn anch zunächst in Zeitschriften) zn behandeln, die anbedentenderen oder archivalisch nicht mehr fafsbaren in kleinen Artikeln zn erledigen.

In jeder dieser beiden Arten liegen bereits die ersten Veröffentlichungen vnr, die in dem XLVIII. Bande des »Oberbayerischan Arebivs«, aber auch in Sonderabdrücken erschienen sind.

Zn den kleineren Studien zählen die „Ban- nnd Kunstdenkmäler des Klosters Steingaden", welches, im Jahre 1147 gegründet und den Prämonstratensern übergeben, aus sechs Jahrhunderten Denkmäler umfafst. DenGlanzpunkt derselben bildeu die romanischen Bauwerke: Die Kirche mit ihren spitzbngigen Schiffarkaden, der etwas spätere Kreuzgang mit einer Brunnenkapelle, zu denen als plastische Erzeugnisse derselben Zeit drei merkwürdige, abbildlich beigefügte, Randfiguren hinzukommen. Aus der gntbischen Perinde ist Weniges übrig geblieben, dagegen das Chorgestühl von 1534 eine sehr beachtenswerthe Leistnng. — Die beiden folgenden Jahrhnnderte sind um so besser in den beiden benachbarten Wallfahrtskirchen von Ilgen und Wies vertreten, denen der Verfasser auf dem Hin- bezw. Heimwege einen Besuch abstattete.

Um wie viel reichlicher fliefsen die Quellen für die Kunstgeschichte vnn Wessnbrunn, der die obenbezeichnete umfänglicbe Monographie gewidmet ist. Sie entrollt von der Knnstpflege in Wessobrunn, die ein ganzes Jahrtausend umfafst, an der Hand der mit Bienenfleifs zusammengetragenen Urkunden nnd überaus sorgfältig geprüften Denkmäler ein ungemein anschauliches, interessantes Bild. Von diesen Denkmälern sind, da die Bauwerke zerstört und die beiden alten berühmten Wessnbrunner Kodizes nicht hier entstanden sind, als die ältesten die romanischen Bantheile nnd Sknlpturen zu betrachten, die mit wenigen Ausnahmen in das bayerische Natinnalmnseum gelangt sind nnd den Hauptglanz seiner älteren mnnumentalen Abtheilung bilden. Der Verfasser widmet ihnen in stilistischer, ikonographischer, litnrgischer Beziehnng eine sehr eingehende instruktive Untersuchung, bei der die zahlreichen Abbildungen gnte Dienste leisten. Die reiche Aasbeute, welche die Urknnden, besonders in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. für die Bauthätigkeit liefern, ist aach in kulturgeschichtlicher Hinsicht sehr wertbvoll und die erschöpfende Behandlung der Wessohrunner Stukkatorenschule, die vnm Ende des XVI. bis sum Ausgange des XVIII. Jahrh. eine sn nmfassende Thätigkeit entfaltet bat, dafs sie als der Mittelpunkt der Stukkaturknnst in Dentschland erscheint, ist eine sehr verdienstliche, diese weitverbreitete Technik in neaes, helles Licht setzende Arbeit. — Sn wird der Verfasser in dem grofsen Zeitraum allen Epochen nnd allen Leistungen gerecbt und seine methndisch mnstergültigen, darchsichtigen nnd zuverlässigen Untersuchungen fügen in den Bau der deutschen Kunstgeschichte manchen neuen Stein ein. Schnütgen.

Christliche Iknnographie. Ein Handbuch sam Verständnifs der christlichen Kunst. Vnn Heinrich Detzel. Erster Band: Die bildlicben Darstellungen Gnttes, der allerseligsten Jungfran nnd Gottesmntter Maria, der guten and bösen Geister and der göttlicben Gebeimnisse. Anhang: Die Weltschöpfung. — Die Sibyllen. — Die apokalyptischen Gestalten. — Judas Iskariot. Mit 220 Abbildungen. Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung. (Preis: Mk. 7.—)

Kanm ein Zweig der christlicben Archänlogie war in den letzten Jahrzehnten so sehr auf deutschem

Boden vernachlässigt worden, als derjenige der Ikonographie. Was die früheren Jahrzehnte in dieser Beziehung hervorgebracht hatten, war mehr oder weniger unmethodisch, unvollständig, unbedeutend, unzuverlässig, und für das Studium wie für die Praxis der christlichen Kunst war daher ein etwas umfänglicher angelegtes, zweckmäfsig angeordnetes, auf gesunden, wissenschaftlich erprobten Grundsätzen gebautes, verständlich geschriebenes Handbuch der Ikonographie längst ein dringendes Bedürfnifs. Guten Geschmack, vielfache Kenntnisse, sehr ausgedehnte mühsame Beobachtungen, Riesenfleifs erforderte ein solches Handbuch. Endlich ist wenigstens der I. Band eines solchen erschienen, und es darf ihm das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs es allen billigen Anforderungen entspricht. Die ikonographischen Zeichen und Symbole werden in der Einleitung recht instruktiv erklärt. Der Ikonographie Gottes und der göttlichen Personen ist das erste, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria das zweite, den guten und bösen Geistern das dritte, den göttlichen Geheimnissen d. h. dem Leben, Leiden, Tode, der Verherrlichung Jesu das vierte, dem Tode und der Verherrlichung Mariä das fünfte, dem jüngsten Gericht das sechste Kapitel gewidmet, und der Anhang beschäftigt sich mit den im Titel bezeichneten Themata. Alle Fragen werden an der Hand der Denkmäler geprüft, der alten wie der neuen, und die einzelnen Erörterungen werden durch zahlreiche, durchweg recht klare Abbildungen erläutert. Unter diesen begegnen freilich viele allgemein bekannte, und die italienische Kunst hat zu ihnen bei weitem die meisten Beiträge geliefert, aber die Beschaffung entlegenerer Darstellungen aus dem deutschen Bilderkreise, der gewifs in einer deutschen Ikonographie eine gewisse Bevorzugung um so mehr verdient, als er an Tiefe des Inhalts von keinem andern übertroffen wird, bietet wohl kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Durch ein halbes Dutzend solcher Bilder hätte sich z. B. die so bedeutungsvolle wie interessante Entwickelung der mittelalterlichen Marienbilder leicht illustriren lassen. — Ueberall merkt man dem Buche die emsigste, unverdrossenste Arbeit an, das Studium auf Reisen und die Durchforschung der Litteratur; aber die »Revue de l'art chrétien«, »die Zeitschrift für christliche Kunst« und die Werke von Barbier de Montault, namentlich sein »Traité d'iconographie«, hätten noch mehr herangezogen werden können. — Dafs auf die kirchliche Kunstpraxis unserer Tage so viel Rücksicht genommen, ist ein unverkennbarer Vorzug, denn darauf kommt es vor Allem an, dafs die richtigen ikonographischen Grundsätze, aus denen die Tradition herausgewachsen ist, wieder in's Leben eingeführt, die Künstler genöthigt werden, bei ihren Darstellungen an die bewährten Vorbilder sich anzuschliefsen, und daher sich genau mit den bezüglichen Regeln vertraut zu machen.

Nur die Hälfte, allerdings wohl die schwierigere, seiner Aufgabe hat der Verfasser bisher gelöst. Mögen alle glücklichen Umstände sich vereinigen, um ihm die baldige Vollendung zu ermöglichen! Er darf sich dann rühmen, eine Lebensaufgabe erfüllt zu haben. H.

Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei, sofern sie eine Ausübung von Kunst und Kunsthandwerk ist. Ein Handbüchlein für den hochw. Klerus, sowie für klösterliche Institute, Stickereien und Zeichner von Martin Knoblauch, Priester der Diözese St. Gallen. Mit 14 Lichtdruckbildern. Kempten 1895, Verlag der Kösel'schen Buchhandlung (Preis Mk. 3.20).

Ein recht verdienstliches Büchlein, welches zur Ausfüllung der auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik unverkennbar vorhandenen und zwar nicht kleinen Lücken sehr wesentliche und höchst schätzenswerthe Beiträge liefert. Ueberall merkt man ihnen an, dafs sie auf durchaus ernsten Studien sowie langjährigen Erfahrungen beruhen und dafs die Grundsätze, von denen sie beherrscht werden, in der Schule der Praxis gereift sind. Defswegen bildet auch der erste technische Theil, obwohl er nur die Hälfte des ganzen, 120 Seiten zählenden Büchleins umfafst, dessen eigentlichen Schwerpunkt, so dafs also diese sonst in den kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen zumeist arg vernachlässigte Seite der kirchlichen Paramentik hier im Vordergrunde steht. Was der Verfasser über „Stoff und Material", über „Technik der Seiden- und Goldstickerei" in knapper Zusammenfassung, aber klarer, gemeinverständlicher Darstellung sagt, ist sehr beachtenswerth. Ueberall redet er der Solidität des Materials und seiner Benutzung eindringlichst das Wort, und die Erklärung der einzelnen Stickarten zeichnet sich nicht nur durch grofse Vollständigkeit und Bestimmtheit, sondern auch dadurch aus, dafs in das Wirrsal der Bezeichnungen für die einzelnen Techniken durch Einführung mancher alten Namen neue Ordnung zu bringen versucht wird. Dafs manche Erklärungen trotzdem schwer verständlich sind, wenigstens für Solche, denen die einzelnen Techniken nicht durch Uebung geläufig sind, liegt in der Natur der Sache, und gerade hier wären Illustrationen, wie sie durch die zahlreichen vortrefflichen Veröffentlichungen der Frau Lipperheide zur Verbesserung der profanen Kunststickerei so wesentlich beigetragen haben, ganz besonders erwünscht, vielleicht auch vom Verfasser, der den Zeichenstift selber zu handhaben versteht, leicht zu besorgen gewesen. — Auch der zweite Theil, der sich mit den Darstellungen für die Kirchenparamente, sowie mit ihrer Form, ihrem Schnitt u. s. w. beschäftigt und in der „kunstgeschichtlichen Parallele" die charakteristischen Merkmale des romanischen, gothischen und Renaissance-Stiles, insoweit jene für die Stickerei in Betracht kommen, kurz hervorhebt, enthält durchweg bewährte Anschauungen und manche schätzenswerthe Winke. Die auf Entwürfen des Verfassers beruhenden Lichtdruckbilder entbehren in Bezug auf den architektonischen, ornamentalen, figürlichen Schmuck des engeren Anschlusses an die mittelalterlichen Vorbilder, so dafs eine Ergänzung bezw. Ersetzung derselben durch Abbildung guter alter auch ganz einfacher Muster, namentlich aus der früh- und spätgothischen Periode sehr erwünscht wäre. In grofsem Maafsstabe und farbiger Behandlung würden solche mit eingehenden Erklärungen zu versehende Vorlagen um so dankbarer sein. R

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die neue Maria-Empfängnifskirche zu Düsseldorf. Mit Lichtdruck (Doppeltafel II) und 7 Abbildungen. Von LUDWIG BECKER 65

Gedanken über die moderne Malerei. Neue Folge. II. Von PAUL KEPPLER 81

II. BÜCHERSCHAU: G. Hager, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. Von Schnütgen 93

H. Detzel, Christliche Ikonographie. I. Bd. Von H. . . . 94

M. Knoblauch, Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei. Von R. 96

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 4.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnadeo Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kasseoführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Seminar-Direktor Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Voo diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Der Clarenaltar im Kölner Dom: Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu.

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.[1])

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

I.

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel III und IV).

So oft von hervorragenden rheinischen Malereien des Mittelalters die Rede ist, wird seit dem Beginne unseres Jahrhunderts regelmäfsig der Name „Meister Wilhelm“ genannt. Diese Bezeichnung hat sich zu einer Art Kollektivbegriff erweitert, zu einer ungewissen vagen Vorstellung, die sich ohne genügende historische Beglaubigung mit den mannigfaltigsten Meisterwerken älterer Kunst verknüpfte.

Die Romantiker Friedrich v. Schlegel, Boisserée, Brentano hatten diesen germanischen Raphael in den Aufzeichnungen des Limburger Chronisten zum Jahre 1380 entdeckt und trugen kein Bedenken, das Dombild auf diesen Namen zu taufen. Die Jahreszahl 1410, die man auf den Aufsenseiten der Flügelgemälde zu erkennen vermeinte, die hohe Vollendung des Werkes brachte Friedrich v. Schlegel zu der Ueberzeugung, „dafs jener Wilhelm von Köln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes gewesen“.[2]) Den Clarenaltar und Verwandtes benannte man damals „neugriechische Art“. Boisserée versetzte ihn in das Jahr 1306 und erzählt uns, dafs Kenner, die von den Werken Giotto's herkamen, versicherten, „in Farbe und Zeichnung grofse Uebereinstimmung“ mit diesen altkölnischen Tafeln gefunden zu haben.[3]) Da mittlerweile das Dombild dem Stephan Lochner zugesprochen wurde, blieb für „Meister Wilhelm“ die ganze Domäne einer noch älteren Kunst übrig. Professor Mosler in Düsseldorf lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf das bedeutende Wandbild des Kruzifixus umgeben von Heiligen und dem knieenden Stifter über dem Sarkophag des Erzbischofs Kuno von Falkenstein († 1388) in der Kastorkirche zu Koblenz.[4]) Schon der Rang des Verstorbenen, meinte man, lasse darauf schliefsen, dafs einer der ersten Meister jener Zeit zur Ausschmückung seiner Grabstätte berufen wurde. Weil aber die Zeit der Entstehung ungefähr den Angaben des Chronisten entspräche, auch vielleicht im Hinblick auf die Porträtfigur anzunehmen wäre, dafs der Erzbischof sich schon bei Lebzeiten ein Denkmal errichtet habe, so könne man das Gemälde als ein Werk des „Meister Wilhelm“ ansehen und zur Bestimmung seiner sonstigen Arbeiten verwerthen.

Unter solchen Voraussetzungen taufte man dann auf den Namen „Meister Wilhelm“ jene holdseligen Schöpfungen kölnischer Kunst, Madonnen und Heilige, welche in ihrer Paradiesesunschuld als die edelste Verkörperung mittelalterlicher Formideale, als die Ergüsse einer kindlich-reinen Frömmigkeit erschienen. Meister Wilhelm galt als der Urheber der vorzüglichsten Tafeln des Clarenaltars mit Darstellungen aus der Jugendgeschichte Jesu (vgl. unsere Lichtdrucktafeln III und IV), der Madonna

[1]) Litteratur: Passavant »Kunstreise durch England und Belgien« (1833) S. 401 ff. und in Schorn's »Kunstblatt« 1833 Nr. 10, 1841 Nr. 88 ff. J. M. de Noël »Der Dom zu Köln« (1834) S. 102. Fnerster »Geschichte der deutschen Kunst« I, S. 204 ff. Kugler »Geschichte der Malerei« I, S. 262 ff. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 395 ff. Hotho »Malerschule Hubert's van Eyck« I, S. 236 ff. Derselbe »Geschichte der christlichen Malerei« S. 870. Waagen »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen« I, S. 58 ff. Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« I, S. 395 ff. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 209. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 948 ff. und Sp. 935 ff. A. Schnütgen in dieser Zeitschrift II, (1889) Sp. 137 ff.

[2]) Vgl. Friedrich v. Schlegel »Dritter Nachtrag alter Gemälde« Europa IV, S. 196 ff.

[3]) Vgl. Sulpiz Boisserée I, S. 98.

[4]) Muller »Denkmäler der deutschen Baukunst« I, Tafel 46. Ans'm Weerth »Kunstdenkmäler« III, 62. Kugler »Rheinreise« Kleine Schriften, II, S. 288. Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« (1886) S. 147. Das Wandgemälde ist jetzt vollständig mit Oelfarbe übermalt. Nach Passavant (a. a. O. S. 406) sind auch die „theilweise verloren gegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntnifs ergänzt worden“.

mit der Wicke und einiger verwandter Gemälde. Jene schmachtigen Gestalten in weich geschwungener Haltung mit ihren sanften, braunen Augen, bei denen „die Seele ganz und der Körper kaum schon ins Leben tritt", soll „Meister Wilhelm" in die deutsche Kunst eingeführt, in zart verschmolzenem Kolorit auf den prangenden Goldgrund gebannt haben.

Dies Erwachen subjektiven Gefühls, das Streben die überkommene Formensprache zu beseelen, der erste Versuch sich selbst in den dargestellten Charakteren nnd Vorgängen auszusprechen, erregt unser Interesse für die räthselhafte Persönlichkeit des Kunstlers, der mit hohem sittlichen Ernste eine innere Belebung der gothischen Figuren vollzog, und dessen weltfrohes Malerauge in genrehaften Nebenzugen voll Innigkeit und Naivetät schwelgte.

Da die neue Kunstrichtung in Köln sich offenbar in kurzer Frist aus vorhandenen Elementen entwickelte, dürfen wir in der That nach dem Namen jenes genialen Meisters fragen, der den letzten Schritt zur Vollendung that und durch eine neue religiöse Malerei, welche die Gefuhle aller aussprach, seine Mitwelt hinriſs.

Im Folgenden sollen die Anspruche des Meister Wilhelm auf den Namen dieses bahnbrechenden Neuerers rheinischer Kunst einer eingehenden Prüfung unterzogen werden, sodann wollen wir die Frage naher erörtern, ob nicht ein anderer hervorragender kölnischer Maler ein besser begründetes Recht auf diesen Ehrentitel aufweist.

Der Ruhm des Kölner Malers Wilhelm, der durch sein Beispiel den malerischen Stil in ganz Deutschland in neue Bahnen geleitet haben soll, basirt einzig auf einer kurzen Notiz des Limburger Chronisten, der unter dem Jahre 1380 herichtet: *Item in diser zit was ein meler zu Collen, der hiſs Wilhelm. Der was der beste meler in (allen) Dusehen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen igliehen mensehen von aller gestalt, als hette ez gelebet* (c. 122,[5])

[5]) Arthor Wyfs »Die Limburger Chronik«. „Monum. Germ. hist. Scriptores vernac. ling." IV, 1. Aus den »Fasti Limpurgenses 1617« wurde die Stelle über „Meister Wilhelm" von andern Schriftstellern herübergenommen z. B. Joh. Nic. Hontheim »Prodromus Historiae Trevirensis dipl. et prag.« (1757), Bd. 1, pg. 1091. — Vgl. »Die Limburger Chronik« uotersueht von Arthur Wyfs. Limburg 1875.

Es wird also zunächst darauf ankommen, zu untersuchen, ob die Glaubwurdigkeit des Stadtschreibers Tilman, des Verfassers der Chronik, so unbedingt zuverlässig sei, dafs sich auf eine einzige Stelle seines Werks ein ganzes System sicher begründen läfst.

In dieser Frage können wir der Fuhrung des Herausgebers der Chronik, Staatsarchivar Arthur Wyfs, folgen, welcher seit Jahren der Limburger Chronik das eingehendste Studium widmete.

Tilman Elhen von Wolfshagen geboren um 1347 begann 1377 Aufzeichnungen zu sammeln, welche er dann zeitlich geordnet um 1402 zusammenstellte. „Dieselben sind indessen auch in den späteren Abschnitten der Chronik nicht immer alsbald notirt worden, denn alsdann hätten die zum Theil erheblichen Verstöfse gegen die Chronologie nicht vorkommen können, die sich in den späteren wie in den früheren Partien des Werkes finden. So läfst um die erheblichsten Fälle anzuführen, der Verfasser Friedrich von Saarwerden 1374 Erzbischof von Köln werden, während derselbe 1368 gewählt und 1370, November 13, bestätigt wurde und 1371 in Besitz kam, und läfst ferner die Ermordung des Rulemann von Sinzig (1381) in Friedrichs viertem Regierungsjahr geschehen (c. 99); das Wunder des hl. Blutes in Wilsnack setzt er in 1379 statt in 1383. Mit der Wendung *‚in den selben geziden'*, *‚in diser zit'* tritt er bisweilen betrachtlich aus der chronologischen Reihenfolge heraus. Merkwürdiger Weise werden nicht weniger als vier dem Jahre 1388 angehörige Ereignisse dem Jahre 1389 zugewiesen. Wie wenig es dem Verfasser auf Genauigkeit in Zeitangaben ankam, sieht man daraus, dafs er, aus blofser Nachlässigkeit, wider besseres Wissen irrige Zahlen vorbringt, so wenn er König Wenzel, als dessen Geburtsjahr er 1360 angegeben hatte (c. 53), 1376 ein Alter von 20 Jahren beilegt, oder wenn er Gregor XI., der nur 7¼ Jahr Papst war, in das neunte Jahr regieren läfst." (Einleitung S. 13.)

„Ueberhaupt zeigt das Werk mehrfach Spuren, dafs es dem Verfasser nicht vergönnt war, die letzte Hand daran zu legen."

„Die Eroberung von Hattstein, welche zum Jahre 1384 kurz gemeldet wird, ist identisch mit der bereits früher mit dem richtigen Jahr 1379 ausführlicher erzählten Begebenheit. Es scheint fast, als ob hier eine kurze vorläufige

Notiz, wie der Verfasser sich deren jedenfalls gemacht hat, an falscher Stelle unter deo ausgearbeiteten Text gerathen ware. Zum Jahre 1395 berichtet der Chronist von einem grofsen Sterben uod bemerkt, dafs er der Seucheo vier gesehen und erlebt habe (c. 185). Nun nennt er aufser diesem letzten Sterben als das erste das von 1349, als das zweite das von 1356, als das dritte das von 1365, führt aber dann nochmals ein drittes Sterben 1383 ao" (c. 131). (Einleitung S. 14.)

Dieses Verzeichnifs von Irrthumern und Versehen des Chronisten haben wir hier noch etwas zu erweitern, um den Werth der angeführten Stelle über „Meister Wilhelm" auf das richtige Maafs zu reduziren.

Eine der hervorragendsten Persoolichkeiten, mit denen sich die Limburger Chronik befafst, ist Kuoo von Falkenstein,[6]) dessen Stammschlofs Münzenberg nicht weit von Limburg gelegen ist. Der Schreiber behauptet, den Prälaten genau gekaont zu habeo; er gibt von ihm eine ausführliche Personalbeschreibung *„want ieh ihn dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge* (c. 57). Nichtsdestoweniger stehen io mehreren Fällen Tilman's Angabeo uod Daten io schroffem Widerspruch zu den erhalteneo Urkunden. So nennt ihn der Chronist noch 1374 *ein vormunder des stiftes zu Menze unde zu Coln* (c. 100), obwohl Kuno seio Amt als Prokurator schon 3 Jahre fruher 1371, Juli 2., endgültig niedergelegt hatte. Den Tod des Erzbischofs verlegt der Chronist in das Jahr 1389 (c. 151); er starb 1388, Mai 21.

Selbst Ereignisse von der gröfsten Tragweite werden in der Limburger Chronik unter irriger Jahreszahl angefuhrt. Die Grundung der Universität Köln z. B. versetzt Tilmao in das Jahr 1387 (c. 142), während die Stiftungsurkunde des Papstes Urban VI. das Datum 1388 Mai 21. trägt.[7]) Die Hinrichtung des Hilger von der Stessen geschah nach seinen Angaben 1396 (c. 187); thatsächlich erfolgte dieselbe erst 1398, Januar 26.

Ein besonderes Interesse beanspruchen für unsere Zwecke mehrere stark übertriebene Lobeserhebuogen, welche der Chronist in bestimmter, stets ähnlich wiederkehrender Ausdrucksweise[8]) einigen Liederdichtern, dem Schultheifs Hartung, dem Junker Hermann von Limburg (c. 33) und vor allem dem Philosoph Buridan widmete. Voo Gerlach von Limburg erzählt der Chrooist: *Aueh was he der klugeste dichter von Dusehen unde von Latinischen, als einer sin moehte in allen Dusehen landen* (c. 4). Eine andere Handschrift (vgl. Wyfs a. a. O. Anhang I. c. 9) ergänzt diese Aussage mit der Bemerkung: *Auch machte der edel her her Gerlach her zu Limpurg ein gedichte von korzen kleidern und von lange hosennesteln, das die komen solten.*[9]) In c. 108 scheint Tilman den gröfsteo Dichter in allen deutschen Landen schon wieder vergessen zu haben, denn er rühmt nun von einem aussätzigen Barfüfsermönch: *Der machte die beste lide unde reien in der wernde von gediehte unde von melodien, daz den niman uf Rines straume oder in disen landen wol geliehen mochte.* Den Schultheifs Hartung von Limburg achtet er *‚vur den aller wisesten leigen in allen disen landen'* (c. 49). Das höchste Lob aber spendet er dem Scholasten Buridan, von dem er unter dem Jahre 1367 berichtet: *Item in diser selben zit da lebete meister Johannes Buridanus (Pyritaneus), der zu Paris daz studium hatte geregiret me dan virzig jar. Der war geacht der beste loicus unde philosophus uf ertrich in der ganzen cristenheit, unde enfant man nit sinen gliehem. Der maehte questiones ober Ethicorum, die besten di i gemaeht worden. Die selbe questiones gap he zu einer letze unde zu eime ewigen testament allen meistern unde studenten* (c. 82). Der grofse Nominalist Bourdan[10]) zwischeo 1327 uod 1345 Rektor der Universität Paris, erscheint zum letzten Male 1358 unter den Lebenden. Damals vermachte er sein Wohnhaus der Nation Picardie, im

[6]) Vgl. Franz Ferdinand »Kuno von Falkenstein«. Paderborn 1885.

[7]) Vgl. Lacomblet »Rheinisches Urkuodenbuch« III, 816.

[8]) Die Hervorhebung der Merkwürdigkeit oder Seltenheit einer Person oder einea Ereigniases erfolgt in der Limburger Chronik regelmäfsig durch Ausdrücke wie *„als bit her an disen dag numme gesehen wart in Duschen landen"*. Aehnliche Bekräftigungeo wiederholen sich an 15 Stellen des Werkes.

[9]) Gerlach II von Limpurg 1306—1354. — Hugo v. Trimberg nennt in dem Liede *„Von hoher tichter lobe"* allerdings einen Minnesänger „von Linburg". Eine Identifizirung mit dem Obigeo ist jedoch wegen der Zeitdifferenz unstatthaft.

[10]) Vgl. Bulaeus (Boulay) »Historia universitatis Parisiensis« 1665—1667 IV, 212, 282, 302, 340, 348. Crévier »Histoire de l'université«. Bayle »Dictionaire hist. et critique« unter „Bourdan".

Jahre 1367 war er sicherlich längst verstorben. Mit Recht hat Arthur Wyss die Vermuthung ausgesprochen, dass die Erwähnung des Philosophen in der Limburger Chronik wohl überhaupt nur aus dem Umstand herzuleiten sei, dass Tilman unter diesem Magister einst in Paris studirt habe und ihm seine Kenntniss und Vorliebe für „den heidnischen Meister Aristoteles" verdanke.

Die fragliche Stelle, welche vom Meister Wilhelm handelt, hat nun mit den Obenangeführten die grösste Verwandtschaft. Eine verständige Kritik wird bei ihrer Interpretation weder dem Ausdruck *der was der beste meler in Duschen landen* einen besonderen Werth beimessen, noch die Jahreszahl 1380 zum Ausgangspunkt weitgehender Kombinationen machen. Aus der Notiz des Chronisten können wir weiter nichts entnehmen, als dass ein Maler Wilhelm in Köln nach der Mitte des XIV. Jahrh. thätig war und ein solcher ist uns in Meister Wilhelm von Herle durch zahlreiche urkundliche Erwähnungen zwischen 1358 und 1372 sicher beglaubigt.

Es liegt nicht der allermindeste Grund vor, von diesem Wilhelm von Herle einzig dem Limburger Chronisten zu Liebe etwa einen zweiten imaginären „Meister Wilhelm" um 1380 zu unterscheiden und ihn dann zum Schöpfer einer neuen Stilrichtung zu proklamiren. Diese Hypothese steht vielmehr mit den uns erhaltenen Urkunden und den einfachsten Erwägungen im Widerspruch.

Ein Maler Wilhelm ist nämlich in dem fraglichen Zeitraum in Köln absolut unauffindbar, und es erscheint gänzlich ausgeschlossen, dass ein dominirender Meister, der durch seine epochemachenden Leistungen eine neue Kunstrichtung in's Leben rief und dessen Ruhm ganz Deutschland erfüllt haben soll, ohne allen und jeden Besitz gewesen sei, der doch die Veranlassung geboten haben würde, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern. Bedeutende Aufträge hätten ihn doch wenigstens zeitweise in die Lage gesetzt eine Leibrente oder ein Grundstück zu erwerben.

Die Kölner Schreinsbücher seit dem XII. Jahrh. in reicher Anzahl erhalten, bieten uns im XIV. Jahrh. genaue Auskunft über jede Veränderung des Grundbesitzes innerhalb der Stadt. Hätte ein Maler Wilhelm um 1380 eine hervorragende Werkstätte in Köln besessen, so müssten sich Angaben darüber in den Schreinsbüchern verzeichnet finden.

Ein für die Zunftgenossen massgebender umfassender Kunstbetrieb ist in jener Zeit ganz undenkbar ohne ein bestimmtes Atelier, eine eigene feste Stätte inmitten des Kölner Malerviertels. An das Gaffelhaus in der Schildergasse schlossen sich die Wohnungen der Meister. Hierhin begaben sich die Käufer und fanden reiche Gelegenheit, Kunstwerke zu mustern und Aufträge zu ertheilen. Alle namhaften Maler besassen daher in dieser Stadtgegend eigene Häuser, von denen einige vermuthlich durch ihre Lage und innere Einrichtung vornehmlich zur Malerwerkstatt geeignet, mehrere Generationen von Künstlern hintereinander beherbergten. Ich nenne hier das Haus Roggendorp, zome Hirtze, zome Gryffe, zome rode Lebarde, Koninxstein, zome Roissgyn, alde Gryne und zome Karbunkel. Das letztgenannte Zwillingshaus bewohnte Stephan Lochner, dem die Maler Hans von Memmingen, Johann Voefs, Barthel Bruyn der ältere und Barthel Bruyn der jüngere in diesem Besitz folgten.

Auch Wilhelm von Herle hat sich im Jahre 1358 ganz in der Nähe angekauft. Er erwarb mit seiner Gattin Jutta eines der drei dem Augustinerkloster gegenüber liegenden Häuser und zwar jenes nach der Schildergasse zu (versus plateam clipeatorum [Schrb. n. 277]), 1368 wurde er in die Weinbruderschaft [11]) aufgenommen (Bürgeraufnahmebuch I, 16 b 2). Zum Jahre 1370, August 14., findet sich eine Position im Ausgabebuch der Mittwochs-Rentkammer (Bl. 13 b), nach welcher dem magister Wilhelm 9 mr. für seine Malereien im neuen Eidhuch [12]) ausbezahlt wurden. Er stand also damals im Dienst der Demokratie, welcher es unter Anführung der mächtigen Weberzunft im Juli 1370 gelungen war, die städtische Gewalt an sich zu reifsen. Wilhelm von Herle empfängt von der neuen Stadtregierung einen Auftrag, welcher sein hervorragendes Ansehen innerhalb der Zunft genugsam darthut. Seinen steigenden Wohlstand bekunden dann eine ganze Reihe Schreinsnota, in denen magister Wilhelm zahlreiche

[11]) Vgl. Ennen »Gesehichte der Stadt Köln« II, S. 459.

[12]) Vgl. W. Stein »Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln« (1893) I, S. XXVIII ff. Merlo »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« Heft 39. (1884.) S. 145. Sehwörbel in »Mittheilungen aus dem Kölner Stadtarchiv« Heft 21., S. 11.

Der Clarenaltar im Kölner Dom: Die Flucht nach Aegypten.

Digitized by Google

Erb- und Leibrenten für sich und seine Gattin erwirbt. Solche Eintragungen erfolgten: 1370 März 9, 1371 Februar 10, 1371 März 11, 1371 Juni 3, 1371 Oktober 11, 1371 November 14, 1372 Juni 8.

Es mufs hierbei auffallen, dafs der Maler in dem kurzen Zeitraum 1370—1372 siebenmal namhafte Beträge in Renten anlegt, ein Umstand, welcher wohl auf hervorragende Aufträge und besonders reichen Gewinn gerade in diesen beiden Jahren bis zur Niederlage der Zünfte hinweist. Im Jahre 1378 war Wilbelm von Herle verstorben. Damals erfolgte die Auseinandersetzung seiner Erben. Wir sind jedoch in keiner Weise dazu berechtigt, etwa 1378 als das Todesjahr des Malers zu bezeichnen. Die Theilung der Erbschaft findet sich in den Schreinsbüchern stets erst dann vollzogen, wenn irgendwelche Veränderung mit dem Grundbesitz vorgenommen werden soll, wie auch in diesem Fall, wo Christine, die Schwester des Wilhelm von Herle, zur Theilung der Erbschaft schreitet, um ihren Antheil am Wohnhaus an der Schildergasse dem Hermann Wynrich von Wesel zu übertragen (beide Schreinsnota vom 30. August 1378). Ebensowenig direkten Zusammenbang mit dem Tode des Meisters hat ferner ein Urtheil des Schöffengerichtes von 1378, welches drei Wohnungen in der Kämmergasse wegen unterlassener Zinszahlung zu Gunsten der Erben Wilhelms für verfallen erklärt.[13]) (Schrb. n. 274.) Jutta wird in allen diesen Schreinsnota noch nicht als Ehefrau des Hermann Wynrich von Wesel, sondern als ‚relicta quondam Wilhelmj de Herle' bezeichnet

Mit welchem Jahre Meister Wilhelms Thätigkeit abschliefst, ist aus diesen Angaben nicht näher zu bestimmen. Nach zahlreichen Erwähnungen verschwindet sein Name 1372 aus den Urkunden, um erst 1378 als der eines Todten wieder genannt zu werden. Kunstschöpfungen, die auf irgend welchen Rechtstitel hin dem Meister Wilhelm zugesprochen werden sollen, müfsten demnach zwischen 1358 bis etwa 1372 entstanden sein.

Unter Berufung auf die Kölner Stadtrechnungen hat nun Archivar Ennen [14]) mit grofser Bestimmtheit einige Reste von Wandmalereien aus dem Kölner Ratbhause als ein sicher beglaubigtes Werk des Meister Wilhelm von Herle bezeichnet. Diese Fragmente beanspruchen nicht nur wegen ihres vorzüglichen künstlerischen Werthes, sondern vor allem als entscheidendes Beweismaterial in der hier behandelten Frage unser volles Interesse.

Es steht allerdings kein hinreichender Grund der Annabme entgegen, dafs die im Jahre 1859 im sogenannten Hansesaal des Kölner Rathhauses aufgedeckten Wandgemälde (jetzt im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 205—209) [15]) mit jenen Malereien identisch sind, welche gemäfs einer Position der Mittwochs-Rentkammer 1370 November 27 mit 220 mr. (ca. 8000 Rm.) bezahlt wurden.

---

[13]) Die Daten der Schreinsnota reichen nur in seltenen Fällen dazu aus, das Todesjahr einer Person mit annähernder Genauigkeit zu bestimmen. Beispiele: Meister Hermann Wynrich von Wesel † 1413 wird 18. Februer dieses Jahres noch lebend, 1417, 1423, 1424 als verstorben in den Schreinsbüchern genannt. Der Maler Hildeger wird 1332 lebend, 1390 und 1398 als verstorben erwähnt. Joh. Groene 1346—1385, 1401 als verstorben geneunt. Dies Verzeichnifs liefse sich beliebig ausdehnen, wir nennen deher nur noch ein sehr auffallendes Beispiel: Job. v. Caster, Meler, 1426—1447 thätig, auf dessen Haus Melchior von Coblenz 1582, April 19., noeh Erbansprüche geltend macht *„als ime anerstorben von doede Johanns von Caster unde Metzgen eheleute."* Vgl. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Nemenverzeichnifs der Künstler naeh der Zeitfolge.

[14]) Ennen »Kölnisehe Zeitnng« 1859, Nr. 219, 239; 1864, Nr. 253, Nr. 274. »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« 1859, Heft 7 S. 212 ff. »Geschichte der Stedt Köln« III, S. 1018 ff.

[15]) Im sogenannten Hanseseal fenden sich gegenüber den Statnen der guten Helden (Hector, Caeser, Alexander, Josne, David, Judas Maccabeeus, Gottfried von Boullon, König Artus, Karl der Grofse) auf der Schmalwend zwischen den Stäben eines reichen Maefswerkes, das die ganze Fläche zierte, vier erkennbare Köpfe, welche als Philoznphen oder Prnpheten gedeutet werden und welche in das Wallraf-Richartz-Museum übertragen wurden (Nr. 205—208 stark restaurirt. Photngraphien von A. Schmitz. Abb. in dieser Zeitschrift Band II, Jahrgang 1889, Sp. 139—142). Vor ihnen über den Sitzen war wnhl eine Reihe Könige dargestellt gewesen, vnn denen aber nur die letzte Gestalt, Kerl IV., erhalten blieb (Nr. 209). Nnr wenige Reste deuteten auf die Melereien der westlichen Längswand des Saales, wn in Drei- oder Vierpässen noch genrehafte oder allegorische Szenen und Figuren dargestellt weren. Genannt seien: Musikanten, Ringer, Meerfrau, Arisinteles nnd Phyllis, wilder Mann. (Cnpien von Prof. Martin.) — Vgl. »Organ für christliche Kunst« XIV (1864) Nr. 17. Hier theilt E. Weyden eus einer Handsebrift des XV. Jehrh. im Kölner Stadterchiv die Sprüche der Figuren mit.

Zu Kollen vur up dem Raithhuys, dar man up pflagt zo Dingen, dar stait gemahlt 4 Buschoffen

Mit dem Vermerk: item pictori pro pictura domus civium 220 mr. empfangen wir zwar keine nähere Auskunft über die Beschaffenheit dieser Malereien und die Stelle, welche sie zierten, aus der Höhe des gezahlten Preises ergibt sich aber ohne Weiteres, dafs es sich hier nicht um gewöhnliche Anstreicherarbeit handeln kann, sondern einzig um ein Kunstwerk von hervorragender Bedeutung, welches wir in der That für den damals erst kürzlich vollendeten Rathssaal (den sogenannten Hansesaal) als den vornehmsten Raum des neuen Bürgerhauses in Anspruch nehmen dürfen.

Bestimmte Daten über den Bau und die Ausschmückung dieses Saales sind uns nicht überliefert. Die Baugeschichte des Kölner Rathhauses in jener Epoche ist bisher leider nicht befriedigend aufgeklärt. Nach Ennen's Annahme wäre das kurz vorher erst errichtete Stadthaus im Jahre 1349 bei jener furchtbaren Feuersbrunst, welche das benachbarte Judenviertel vollständig in Schutt legte, zum gröfsten Theil niedergebrannt. Diese Hypothese hat bisher nicht allgemein Annahme gefunden, und es ist auch höchst auffallend, dafs über ein Ereignifs von solch' einschneidender Wirkung bestimmte Nachrichten gänzlich fehlen und dasselbe nur aus mannigfachen Umständen und Angaben von nicht unbedingt überzeugender Beweiskraft kombinirt werden müfste.[16])

und ein jeglicher hatt singen Spruch naer Uswisung singes Brefs wie folget:

Meidet Gave indt hasset Girichheit
Want sei verdaerven Gerechtigkeit.

Richtet den Aermen as den Richen
Su steit dat Rich werdentlich.

Liebet Gott vur allen Dingen,
Su mach dem Rich Well erlingen.

Ir suelt des Richs Nuth besinnen
Well vp Verleis indt vp Gewinnen.

16) Die Argumente Ennen's stützen sich im Wesentlichen:

a) Auf die Funde, welche bei den 1864 unter dem Hansesaal vorgenommenen Erdarbeiten zu Tage traten. Klumpen zusammengeschmolzener Ziegel, Glas, Metallgeräth und gothische Architekturfragmente deuteten auf eine Feuersbrunst von grofser Heftigkeit zurück.

b) Das Rathhaus war von Judenhäusern umgeben. (Domus civium inter judeos.) Im Jahre 1328 erhielt der Jude Anselm von Osnabrück, der gestattet hatte, dafs der Hauptbalken des neuen Rathhauses in seine Mauer gelegt wurde, vom Rath einige Zugeständnisse. Ennen und Eckertz »Quellen« I, 11 Nr. 46. Stein a. a. O. S. 18. Bei der Theilung der Judengüter 1363 übernahm die Stadt die nördlich neben dem Rathhaus gelegenen Grundstücke abgebrannter Häuser.

c) In Betreff der Zollprivilegien zu Gunsten der Brüder Grin findet sich in einer Urkunde vom 20. Februar 1350 die Bemerkung . . . . quam dictumque registrum in quo conscripti fuerunt, nunc ex casu infortuito sit combustum. Diese Privilegien wurden entweder im Haus Zur Stesse oder im Rathhaus verwahrt.

17) Vgl. Ennen »Geschichte der Stadt Köln« II, S. 571.

Der Neubau des Rathhauses wurde jedenfalls erst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. vollendet. Nach einer unbegründeten Tradition wäre der sogenannte Hansesaal bei Gelegenheit des ersten allgemeinen Hansetages im November 1367[17]) eingeweiht worden. Im Jahre 1352 (Urkunde vom 15. April 1352 im Stadtarchiv) fanden die Rathssitzungen im Haus Airsbach statt, was die Vermuthung nahelegt, dafs der eigentliche Rathssaal damals umgebaut wurde. 1365 wird zuerst eine Urkunde in domo et supra domum consulum ausgestellt, ähnlich 1367 u. s. w.

Die künstleriache Ausstaltung des Hansesaales deutet ebenfalls auf diese Entstehungszeit hin. In der etwas plumpen gothischen Architektur an der Südwand sind schon jene Formen erkennbar, wie sie die Strafsburger Bauhütte ausbildete. Der Skulpturenschmuck vereinigt mit den neun Helden des Heidenthums und alten Testamentes das Standbild König Karls IV., der eine Urkunde vorweist, begleitet von zwei allegorischen Gestalten, welche die beiden der Stadt Köln von ihm 1349 und 1355 verliehenen Privilegien (Befestigungsrecht und Stapelrecht) versinnbildlichen. Derselbe König findet sich auch auf einem der erhaltenen Bildreste dargestellt, an dem Brustschild mit dem böhmischen Löwen erkennbar, diesmal den zum Theil erneuerten Spruch in Händen:

Jr suelt des ryches noet besinnen
wael (vp verlies ind vp gewinnen).

Die Malereien aus dem sogenannten Hansesaal können daher inhaltlich nur nach dem Jahre 1355 angesetzt werden. Aeufsere Umstände sprechen für ihre Entstehung in den 60er Jahren. Für die 1370 bezahlten Gemälde dürften aufser diesen Wandbildern schwerlich noch andere im Auftrage der Stadt für das Rathhaus ausgeführte Kunstwerke in Frage kommen. Es erscheint so gut wie ausgeschlossen, dafs die städtische Verwaltung in so kurzer Frist zwei-

mal bedeutende Summen zu ähnlichem Zwecke verausgabt habe. Seit dem Jahr 1370—1381 sind in dem Ausgabebuch der Mittwochs-Rentkammer sämmtliche Zahlungen der Stadt registrirt. Es finden sich hier noch mehrere gröfsere und kleinere Posten für Malereien[18]) jedoch keine weiteren mehr zur Ausschmückung des Rathhauses.

Wir sind also durchaus dazu befugt die Prophetenköpfe und die Figur Karl IV. aus dem Hansesaal für die Ueberreste jener 1370 vollendeten und bezahlten Malereien des Rathhauses anzusehen. Mit dieser Annahme ist aber noch nicht erwiesen, dafs diese Bildreste nun auch vom Meister Wilhelm herrühren.

Die Bezeichnung „pictor" kann sich ebenso gut auch auf die Maler Tilman Eckart und Christian Empgin beziehen, die wir wenigstens in untergeordneten Arbeiten neben Meister Wilhelm ebenfalls im Auftrage der Stadt thätig finden.

Immerhin mufs bei den fraglichen Wandgemälden die Möglichkeit der Urheberschaft des Wilhelm von Herle eingeräumt werden. Für diese Hypothese liefse sich aufser der bevorzugten Stellung unseres Meisters, der in demselben Jahr auch das neue Eidbuch mit Miniaturen schmückte, noch der schon berührte Umstand anführen, dafs sich Wilhelm von Herle gemäfs den Aufzeichnungen der Schreinsbücher gerade in jener Zeit 1370—1372 im Besitz gröfserer Geldsummen befand. Auch der Lobspruch des Limburger Chronisten geraume Zeit nach dem Tode des Malers fände durch solche imposanten Monumentalmalereien die einfachste Erklärung. Wir begnügen uns mit der sicher verbürgten Thatsache, in den Malereien aus dem sogenannten Hansesaal die Bruchstücke einer glänzenden Schöpfung aus jener Zeit zu besitzen, als die Kunst des Wilhelm von Herle in reifster Blüthe stand. Wenn uns auch kein gesichertes Werk von der Hand des Meister Wilhelm mehr vor Augen steht, so bieten diese Fragmente die Möglichkeit eines Rückschlusses auf den Stil seiner gepriesenen Gemälde.

Die feingeschnittenen Männerköpfe, welche uns von der ausgedehnten Dekoration des Rathssaales erhalten blieben, zeigen aber noch den überkommenen Typus in reifster Ausbildung. Eine strengstilisirte Zeichnung begrenzt alle Formen; die Nasen sind schmal, die Lippen wulstig gebildet. Dunkele in die Augenwinkel gestellte Pupillen sollen dem Antlitz Lebhaftigkeit verleihen. Die innere Beseelung und ein intimes Gefühlsleben, wie es die vorzüglichsten Tafelbilder des Clarenaltares und verwandte Gemälde auszeichnet, fehlt hier noch durchaus. Eine ganze Reihe von Jahren trennt den Urheber dieser Malereien von den Errungenschaften des neuen Stils. Er gehört offenbar noch einer älteren Generation an; seine Arbeiten repräsentiren die Höhe der Leistungskraft kölnischer Kunst vor dem Hervortreten des bahnbrechenden Meisters. (Forts. folgt.)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[18]) U. a. finden sich die Eintragungen:

1373 August 31. Item pictori pro pictura domus carnium et ad sanctum Cunibertum pro scutellis ad candelas 141 mr. Das ehemalige Gewandhaus war im XIV. Jahrh. zur Fleischhalle umgebaut worden. . . . *vur deme gewanthuse, dat nu ein fleischhus is.* (Col. Jahrb. XIII, 72.)

1374 Januar 25. Item pictori ad pingendum novam hallam (neue Tuchhalle) 152 mr. Ennen deutet die Bezeichnung „pictor" auf den Stadtmaler und legt ein solches Amt willkürlich dem Wilhelm von Herle bei.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge.

III. (Schlufs.)

Die religiöse Malerei — wie mag es dieser edlen Jungfrau ergehen in den modernen Ausstellungen, in dieser seltsam gemischten Gesellschaft von Erd- und Feldarbeitern in farbenverbrämtem Malerkittel, von blöden Bauern und wilden Sozialdemokraten, von rasenden Bacchanten und entsprungenen Tollhäuslern, von Centauren und Nixen, von ausgeschämten Vertreterinnen der Halbwelt?

Liefse man sie wenigstens draufsen aus diesen Kunsttempeln! Aber sie wird hereingezerrt mit Gewalt. Und besonders der neuerdings erwachte heifse Drang nach überirdischen und übersinnlichen Genüssen und Effekten nöthigt sie, sich zu zeigen und ihren Schleier zu lüften. Viele Augen und viele Pinsel

wenden sich wieder ihr zu. Sie wird scharf gemustert mit raffinirt geschliffenen Gläsern; die einen machen sich daran, ihr schlichtes Erdenkleid mit all' seinen Falten und Runzeln zu kopiren und durch möglichst derbe Formen und Farben zu beweisen, dafs sie doch auch nur eine erdgeborene Tochter der Kunst sei und kein Recht habe, höhere Ansprüche zu erheben und eine Sonderstellnng zu verlangen. Die andern sehen das Leuchten ihres Antlitzes und ihres Auges als Wirkung hysterischer Krankhaftigkeit und hypnotischer Suggestionen an; wieder andere meinen, sie stehe mit dem Spiritismus in heimlichem Bunde; einige wenige wagen es sogar, wie früher mit Entsetzen konstatirt wurde, mit frecher Hand ihr Gewalt anzuthun; nur einzelne sind es, welche sie ehrfürchtig betrachten und in Demuth ihren höheren Offenbarungen und Zwecken ihre Kunst weihen.

Das Leben in solcher Umgebung wurde natürlich mehr und mehr für sie zum Martyrium. Sie wurde auch bereits todtgesagt. „Früher gab es eine ‚religiöse Malerei', es gab Nazarener nnd Nachahmer aller gläubigen Maler der katholischen und protestantischen Urzeit. Als Kunst existirt das Alles nicht mehr, seitdem wir aus der Imitation vorgeschritten sind zu einem neuen individuellen Schaffen. Die Künstler der Gegenwart — Uhde gab den Ausschlag — kehren sich um keinerlei dogmatische Typen mehr und entnehmen dem christologischen Stoffgebiet nurmehr Symbole, Motive, welche sie zu freier Gestaltung ihr eigenen, eigensten mystischen Empfindungen oder rein mythologisch verwerthen."[1]) Ja sie hat in der That die ganze Passion ihres Herrn und Meisters nachgelitten, der Kleider beraubt, gegeifselt, verspottet und angespieen, mit Dornen gekrönt und gekreuzigt, und sie ist mit ihm gestorben, — aber deswegen doch nicht todt, sondern lebendig, wie Er, der Gekreuzigte und Gestorbene lebt. Und es wird nicht gelingen, sie ganz zu vernichten, da sie zehrt vom unsterblichen Leben ihres Herrn.

Unsern prinzipiellen Standpunkt bezüglich der religiösen Malerei haben wir in dieser Zeitschrift Jahrg. 1892 S. 241 ausführlich dargethan; die nicht kleine Zahl der inzwischen öffentlich ausgestellten religiösen Gemälde oder Gemälde mit religiösem Vorwurf, zerlegt sich in Kategorien je nach der Richtung und Schule der betreffenden Meister oder nach der Auffassung der heiligen Themata.

Wir begegnen zunächst einem zahlreich vertretenen religiösen Genre, das sich auf dem Grenzgebiet zwischen Profanem und Religiösem bewegt und Kundgebungen und Erscheinungen des religiösen Lebens oder Züge der heiligen Geschichte und Legende mit mehr oder weniger Aufwand von moderner Technik und Freilichterei schildert. Das Gebet versuchen nicht weniger als vier Meister zu personifiziren: P. Wagner und Max Nonnenbruch, je in einer weiblichen Figur mit zum Himmel gerichteten Aug' und Antlitz, J. A. Benllinre in einer Gruppe, durch eine Mutter mit Kindern, — alle drei Versuche sehr würdig und ansprechend; W. Scymanowski macht daraus ein Riesengemälde und eine Parodie; die barbarisch rohe Charakterisirung aller Köpfe verhöhnt das Gebet als Aberglauben und Blödsinn. Dann folgt eine Reihe von Madonnenbildern; H. König kleidet die seinige in milchweifse Laken und läfst sie unter Bäumen sitzen, sie kindhaft jung und traurig, das Kind von blödem Gesichtsausdruck; E. Hausmann gibt ihr ein seltsames Kolorit und eiu nichtssagendes Antlitz; R. Schuster-Woldan affektirt eine tiefere Innigkeit und höhere Weihe, aber das Modell und die harte, stumpfe Farbe läfst es nicht dazu kommen; die von van Horn ist zart in der Farbe, aber durchaus weltlich gedacht; die von Clara Walther spielt mit Lichteffekten, welche sie aber nicht verklären, nur noch mehr versüfslichen; Marianne Stockes zeigt die Mntter mit dem Wickelkind auf einem Haufen Heu und weifser Tücher, durch zwei rothe Engelknaben in Schlaf musizirt; bei G. von Höslin sehen wir eine Mutter an der Wiege ihres todten Kindes niedergesunken; ihr erscheint Maria mit dem Kind und das Kind legt der Trauernden die Hand sanft auf's Haupt; aber während das Kind als lichte Erscheinung verschwebt, steht die Madonna derb körperlich und sehr an's Modell gemahnend, daneben; Z. von Zuchodolski endlich malt mit grofser Sorgfalt einen gewöhnlichen Bauernstall und bettet die Mutter in wenig anständiger Weise in den grofsen Futtertrog. Marienlegenden erzählen zart und sinnig J. Scheurenberg und P. Stachiewicz. Kaum noch als religiöses Genre kann trotz des eminent religiösen Vor-

[1]) »Allg. Kunst-Chronik« 1893 S. 600.

wurfs bezeichnet werden „Die Kreuzigung" von W. Trübner; der Maler bringt sehr geschmackvoll nicht weniger als fünf Pferde in die Szene, welche ihm die Hauptsache zu sein scheinen; eines bäumt unmittelbar neben dem Kruzifixus sich hoch auf, vier gehen im Vordergrund durch. Nur originell! E. Wante verlegt den „Kreuzigungszug" in eine tiefe Gasse, an deren unterem Ende der Herr am Boden liegt; vorne höhnen die Soldaten Maria und Johannes, und Magdalena rutscht höchst unmotivirt um die Ecke und verliert dabei ihr Obergewand. Ansprechend und würdig ist „Die hl. Cäcilia" von W. Volz mit ihrem Engelchor; durchaus profan gedacht, aber seelisch und koloristisch gut gestimmt die drei Bilder von W. Firle zum Vaterunser; edel, grofsgedacht und tiefempfunden sein Glaube (Weihnachtsbild und Mater dolorosa). Von Ch. Cottet war ein Prozessionsbild zu sehen („Der Johannesablafs in Landaudec, Bretagne"), — poesielos bis zum Exzess.

Nicht so unschuldig wie diese Bilder sind jene, welche die ausgesprochene Absicht inspirirt, das Heilige in die gemeine Wirklichkeit herabzuziehen und mit dem Schmutz der Gasse zu bewerfen. F. von Uhde ist hier immer noch der Bannerträger.[2]) Sein „Noli-me-tangere" ist besser als manches, was er gemalt; der Heiland kommt dabei wenigstens anständig weg; seine „Flucht nach Aegypten" ist trivial wie manche früheren Bilder, und seinen „Gang nach Bethlehem" sah er sich selber genöthigt umzutaufen in „Nach kurzer Ruhe"; in öder Schneelandschaft und tiefer Dämmerung erblicken wir einen alten Handwerker neben einem Weibe, das den Wehen nahe nicht mehr weiter kann und sich an den Strafsenzaun gelehnt hat; das soll St. Joseph und Maria auf dem Wege nach Bethlehem sein. Sein „Auszug des jungen Tobias" ist mit erfreulicher Einstimmigkeit verurtheilt worden; er ist zwar durchaus nicht die schwerste Versündigung Uhde's an heiligen Gegenständen, aber er wirkt erschütternd komisch: neben der spiefsbürgerlichen Familie und dem Jüngling mit Spazierstock und Reisetasche ein ätherisch-durchsichtiger, mit Schnurrbart geschmückter und mit grofsen Gansflügeln versehener Bauernbursche als Engel. Möchte Uhde je eher je besser zu seinen Soldaten zurückkehren, sei es als Major, sei es als Maler, und seine Bibelstudien aufstecken![3])

Sein Beispiel und sein Erfolg hat Schule gemacht. In seinen schmierigen Bahnen wandelt E. Zimmermann mit seiner „Rast auf der Flucht nach Ägypten" und seiner „Anbetung der Hirten" (Maria mit unsäglich dummblödem Gesicht, von schwarzen Schleiern verhüllt, hält das Kind in einem Körbchen; drei Personen, ein Vagabund, ein altes Weib und ein Knabe, alle drei gut gemalt und charakterisirt, beschauen das leuchtende Kind), Frz. X. Zimmermann in seinem „Abendmahl", L. Dettmann in seiner „Heiligen Nacht", J. E. Blanche in seinem Emausbild „Der Gast" (in einer noblen Herrnhuter Familie kehrt ein salbungsvoller Pietist ein und verdreht die Augen unter frommen Sprüchen), Leon Frederic in seinem „Englischen Gruls" (zu einer unsagbar bäfslichen und einfältigen hysterischen Nähterin kommt ein theatralisch mit einer Masse von weifsen Florstoffen behangenes Kind); Béla Grünwald mit einer „Heiligen Familie" (in einem Hofe sitzt neben der Hobelbank ein alter Araber, vor ihm eine Fellachin mit stumpfer Nase und stumpfem Sinn und ein Bub in weifsem Hemd); H. Leroy mit seinem „Abend in Nazareth", Müller-Schönfeld

[2]) S. Jahrg. 1892 S. 243 ff. O. J. Bierbaum »F. von Uhde«. München 1893. Muther »Gesch. der Malerei im XIX. Jahrh.« S. 630 ff.

[3]) Obige Sätze waren schon niedergeschrieben, als ich auf der — im Ganzen herzlich unbedeutenden — Frühjahrsausstellung der Sezessionisten in Stuttgart 1895 Uhde's neuestes Bild „Die heiligen drei Könige" sah. Ist nicht etwa blofs eine vorübergehende Anwandlung die Mutter dieses Werkes, so bedeutet es den vielverheifsenden und freudig zu begrüfsenden Anfang einer gründlichen Bekehrung Uhde's als religiösen Meisters. Aus dunklem Tannenwald herausreitend haben die hl. Könige, ehrwürdige Gestalten aus viel besserer Familie als alle bisherigen heiligen Personen in Uhde's Gemälden, eben die letzte Anhöhe vor Bethlehem erreicht, und sie machen freudig erregt Halt beim ersten Anblick des Städtchens, das vor ihnen liegt im Dunkel und Schweigen der Nacht, unter sternbesätem, besonders von einem blinkenden, kometartigen Gestirn erhelltem Himmel. Den Ort der Geburt des Herrn verräth ein hellflammendes Licht. Die Gesichter und die ausgebreiteten Arme und Hände der Reiter sprechen tiefste Bewegung, freudige Rührung, anbetende Ehrfurcht und ein mächtiges Sehnen aus. Eine gemessen an sich haltende, fast mittelalterlich streng stilisirte Formgebung hält alle störenden Neologismen fern, und keine Linie und keine Farbe des Bildes beeinträchtigt die hehre Weihe des Gesammteindruckes. Wollte Uhde auch in Zukunft bei Behandlung religiöser Themata sich in solchen Bahnen halten, so wären wir gerne bereit, den oben ausgesprochenen Wunsch öffentlich zurückzunehmen.

mit einer höchst sonderlichen Heiligen, wohl der sancta Simplicitas; Wilhelm Volz mit seiner zum Erbrechen häfslichen Madonna (auf einer Strafsenbank in freiem Feld sitzt ein abscheuliches Bauernweib mit gemeinem Gesicht und schmierigem Rock und stillt ein Kind); Sascha Schneider, der neuestens in sieben Kartons Christus zum Anarchisten stempelt, welcher Berliner Fabrikarbeitern seine Umsturzideen entwickelt, und der den Weltenrichter darstellt wie einen inquirirenden preufsischen Amtsrichter; M. Dasio in seinem „Hl. Sebastian", der wie ein Gehenkter anssieht. Geistig nicht böher, nur etwas reinlicher in Form und Zeichnung ist E. von Gebhardt's in eine Bauernstube transferirte „Pieta" und sein „Christus im Tempel" (während seine „Bergpredigt" wenigstens keine störenden Mifsklänge zeigt) und Feldmann's „Kreuzigungszug".

Dann kommen die Farbenmystiker und brennen auf religiösem Boden ihre bunten Feuerwerke ab: Hierl-Deronco in seiner „Padronne de la Romagne" ein blaues, A. Helsted in seiner „Verkündigung" ein graues (vor weifsgrauen Fenstern sitzt auf grauer Bank eine grüngraue Madonna mit dunkelgrauem Schleier, vor ibr ein grauer Engel mit Gansflügeln), Julius Exter in seinem „Adam nnd Eva" und Hofmsnn in seinem „Verlorenen Paradies" ein in den wabnsinnigsten Farben schillerndes. Ihnen folgen die Symboliker, Mystiker und Apokalyptiker, tiefsinnig bis zum Wabnwitz, phantasiereich bis zum Aberwitz, bestrebt, die ernstesten religiösen Themata in ibren Tiefen zu erfassen, aber dabei mitunter in gsnz andere Tiefen hinabgerathend. Böcklin's „Krenzabnahme" hat einzelne hochdramatische Momente, aber daneben auch sehr störende. Keller's „Kreuzigung" zeigt den Heiland als schwärmerisch zum Himmel blickenden bartlosen Jüngling; Magdalena prefst an's eine Ohr ibre Hand, an's andere die vom Kreuz gelöste Hand des rechten Schächers — wohl ein tiefsymbolischer, leider gewöhnlichen Menschen nicht fafslicher Gedanke. Die vier „Pieta"-Darstellungen von Böcklin, Stuck, Klinger und Habermann sind sich sehr verwandt; sie streben nach grofsem, monumentalem Stil, wirken aber gemacht und unnatürlich; ähnlich H. Hendrich's „Ölbergsbild". Brangwyn's „Täufer" glänzt in gelber, violetter, grauer Farbenschmiere nnd ist ein indischer Fakir mit einigen Fetzen um die Lenden; sein Dreikönigsbild ist eine bizare Verirrung, was die Auffassung, Kostümirung und Farbengebung anlangt; die Madonna sitzt da wie ein Sphinxbild, mit geschlossenen Augen, herb und kalt; das ist wohl ein Stil, aber der Theaterstil. Willy Spatz sammelt in seiner Komposition „Kommt her zu mir" eine ergreifende Gruppe von männlichen und weiblichen Leidtragenden; aber sein Heiland, der auf einer Bank sitzt und einer ihm in den Schoofs weinenden Frau beide Hände auflegt, ist doch nur ein Magnetiseur im Beduinengewand; seine „Hl. Familie", die sich zur Flucht nach Aegypten rüstet, atmet Uhde'schen Geist nnd sein „Gsng zur hl. Familie" (einige alte Araber drücken sich um die Hausecke) ist einfältig und lächerlich. Von grofsem Wurf ist Ferdinand Brütt's „Was toben die Heiden"; Mord, Brand und Aufruhr umtobt eine Stadt; draufsen auf freiem Feld strahlt geisterhaft das Kreuz auf und vor ihm die Gestalt des Heilands mit erhobener Rechten; ihr Anblick reizt die einen zu Lästerung und wilder Drohung, wirft andere in Reue und Heilsverlangen zn Boden; wenn nur Kreuz und Christus nicht gar so sehr zum Schemen verflüchtigt wären. Bedeutend ist auch Siemiradzkis „Versuchung des hl. Hieronymus"; im Rücken des im Gebet ringenden Heiligen lockt ein Chor von Bacchantinnen zu wilden Orgien, daneben erhebt sich über ernster Senatorenversammlung die Rednerbühne: Sinnenlust und Ruhm. Stuckrad's Komposition zu Apok. 3, 5 ist lediglich eine Ausstellung magerer, unschöner, bleichsüchtiger Modelle; P. Lauren's „Heilige Frauen" eine Freilichtstudie mit bysterisch-exstatischen Frauenzimmern. Tieferen Gehalt zeigt Piglhein's „moritur in deo"; phantastische Wolken umziehen das Kreuz, mehr als lebensgrofs hängt der Heiland mit sehr edlem Antlitz an demselben, der Todesengel neigt sich über ihn und küfst ihn auf die Stirne; der Engel trägt aber etwas zu schwer an den Massen von Gewändern nnd an seinen nngeheuren Flügeln. Weniger klar ist des Belgiers J. Leempoel's „Destin de l'humanité", welches so beschrieben wird: „das Gemälde zeigt uns Gottvater, dessen ernstes, von Falten durchzogenes Antlitz aus dunklen Wolken bervorleuchtet; magisches Licht geht von seinen dräuenden, bläulich-grauen Augen aus, die alles zu durchdringen, alles zu durchscbauen

scheinen; tiefe Schatten verhüllen den Mund, Haar und Bart verfliefsen in die grünschwarze Finsternifs des Weltraumes; das ist das Schicksal (!); wo das Gewölbe die Erde berührt, da wandelt es sich erst in helles Grün, das endlich überschimmert wird von den goldenen Strahlen des Sonnenunterganges, dessen Glanz auf tausend und abertausend Hände fällt".[4]) Hochdramatisch wirkt Kunz Meyer's „Judas Ischariot"; in dunkler Nacht ist vor mondbeglastetem Fels Judas zusammengebrochen mit zerfetztem Gewande, beide Hände vor dem Gesicht; ihm gegenüber leuchtet aus dem Dickicht geisterhaft verwehend das Antlitz des Gekreuzigten mit hellgrünem Nimbus; es hätte aber wahrlich der Tragik keinen Eintrag gethan, wenn das Antlitz Jesu weniger häfslich und gemein wäre. H. Sandreuter's „Vor der Himmelspforte" hat gute Zeichnung aber oberflächliche Auffassung; der Reigentanz der Seligen ist nicht ohne Anmuth; vor dem modernen Schmiedeeisengitter steht ein kleines Amorchen, draufsen eine Schaar armer und reuiger Sterblichen; die Geste des theatralisch dastehenden Petrus läfst es ungewifs, ob sie herein dürfen oder nicht; Poesie und Prosa, Realismus und Idealismus stofsen hier hart aufeinander; zu eigentlicher Ueberzeugung und Erwärmung kommt es nicht.

Auf einen vollen, reinen religiösen Ton ist gestimmt das ergreifende Bild von José Benlliure y Gil, das den hl. Franziskus auf der Todtenbahre darstellt, die „Hl. Elisabeth von Ungarn" (mit Gefolge in der Kirche betend) von Theophile Lybaert, auch die „Hl. Lucia" von Roberto Bompiani, ferner Otto Brausewetter's lebensgrofser „Kruzifixus" und August Holmberg's im Auftrag des bayerischen Staates für die Stadtpfarrkirche in Obernburg a. M. gemaltes Altarbild: das Kreuz mit lebensgrofsem Kruzifixus erscheint in den Lüften, umschwebt von zwei Engeln in weifs mit buntem Gefieder; der eine fängt das Blut der Seitenwunde im Kelch auf; unten ist die Stadt Obernburg sichtbar.

Nur erwähnen, nicht eingehend besprechen können wir hier die sechs grofsen Wandgemälde (St. Thomas überreicht der Kirche seine Werke, die Siege des hl. Thomas auf dem geistigen und moralischen Gebiet, die Vermählung der antiken und christlichen Kunst, die Versöhnung der Wissenschaft mit dem Glauben, die Verherrlichung der christlichen Arbeit, der Rosenkranz als Waffe im Kampf der Kirche gegen ihre Feinde), mit welchen unser Landsmann Ludwig Seitz die Galleria dei Candelabri im Vatikan schmückte und welche mit einem gutgeschriebenen Text von G. Senes (Galleria dei Candelabri, affreschi di Ludovico Seitz. Roma Tipografia poliglotta della S. C. de propag. fide 1891) auf photographischen Tafeln publizirt wurden. Die allegorisch-symholisch-historischen Kompositionen, welche sich an die wichtigsten Encykliken Leo XIII. anschliefsen, sind von grandioser Konzeption und bewältigen ihre schwierigen Aufgaben und Themate mit unleugbarer Genialität. Der Stil ist noch freier als der Raphael'sche und man kann sich nicht genug verwundern, dafs ein und derselbe Meister diese Gemälde entwerfen und in einem so ganz andern Stil die Ausmalung der Kapelle in Loretto besorgen konnte. Bei Beurtheilung des Stiles der Galleriefresken ist natürlich wohl im Auge zu behalten, dafs dieselben nicht für eine Kirche bestimmt sind, sondern für einen Palast, und dafs sie mit der malerischen Ausstattung der übrigen Säle sich in's Einvernehmen zu setzen hatten.

Die katholische kirchliche Malerei, welche mit Recht mehr und mehr die grofsen Gemäldeausstellungen flieht, hat ein neues Heim und Asyl gefunden in der 1893 in München gegründeten „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst". Die schönen Tafeln ihrer bis jetzt ausgegebenen beiden Jahreshefte sind Werken der kirchlichen Architektur, der (durch H. Waderé, G. Busch, A. Hefs, S. Eberle) vortrefflich vertretenen Skulptur und der Malerei eingeräumt. Hier begegnen wir vor allem Karl Baumeister, dessen gedanken- und seelentiefe, genial entworfene Bilder aus der Legende des hl. Christophorus, Wandgemälde und Tafelbilder im Schlosse Moos bei Lindau, Fresken in der Wallfahrtskirche auf dem Bussen, Altargemälde für Hochaltingen im Ries, Burgkirchen a. d. Alz, Haunstetten bei Augsburg und in der Kapuzinerkirche in München rühmlichst bekannt sind. Sein Erinnerungsbild an den Tod des Grafen Ludwig von Arco-Zinnenberg in der Jahresmappe von 1894, nicht für den Altar, sondern für das Haus bestimmt, ist eine grofsartige und ergreifende Darstellung der Verklärung des Todes des Christen durch

[4]) Ranzoni »Moderne Malerei« S. 80.

seine heilige Religion; Glaube, Hoffnung, Liebe, zart und sprechend personifizirt und glücklich charakterisirt, befehlen die Seele des eben auf dem Sterbebett zur ewigen Ruhe Entschlummerten dem göttlichen Kind und der Mutter der Gnade, welche auf Wolken herabschwebt, begleitet von den Engeln, deren Posaunen einst zur Auferstehung rufen werden.

„Die Flucht nach Aegypten" von Severin Benz (Jahresmappe 1894) athmet Raphael'schen und Overbeck'schen Geist, ist von reinster Formgebung und tiefer Beseelung. Franz von Defregger's Altarbild für seine Heimath Stronach im Pusterthal: „thronende Madonna mit Kind und St. Joseph" hat etwas auffallende Anordnung (die Madonna sitzt auf hoher Estrade, an welche St. Joseph rechts mit dem Arm sich anlehnt) und verräth in den Köpfen, namentlich dem des Kindes, den Genremaler, entbehrt aber nicht der Würde und des religiösen Ernstes. Martin Feuerstein's Legendenbilder: „St. Magdalena landet mit ihren Gefährten in der Provence" (aus dem Cyklus in der Magdalenenkirche in Strafsburg; Jahresmappe 1893) und St. Pantaleon die Kranken heilend" (aus dem Cyklus in Querberschweier in Oberelsafs; Jahresmappe 1894) sind voll der reinsten Poesie; Gedanken und Formen gehen ohne Bodensatz ineinander auf. Der Meister arbeitet jetzt an einem Cyklus von 10 Bildern aus dem Leben des hl. Antonius von Padua für die neue St. Annakirche in München und an zwei grofsen Wandgemälden: „Christus im Tempel und Darstellung Mariä" für die Collegiumskirche Maria-Hilf in Schwyz. Gleichen Geistes Kind ist August Müller-Warth's „Martyrium des hl. Vitus" (Jahresmappe 1894).

Mit gröfstem Interesse verfolgt man den Entwickelungsgang des unleugbar grofsen Talentes, über welches Gebhard Fugel verfügt. Die Jahresmappe von 1893 bringt von ihm eine Grablegung, die von 1894 ein Abendmahl; auf der Jahresausstellung im Glaspalast von 1893 war ein „Jesus der Kinderfreund" zu sehen. In allen diesen Werken offenbart sich eine hohe Originalität, welche den schwierigsten Aufgaben gewachsen ist, eine Fülle grofser künstlerischer Gedanken, eine staunenswerthe Kraft psychologischer Durchdringung des Gegenstandes und eine völlige Beherrschung der Technik, auch in deren modernsten Errungenschaften. Aber in allen dreien schlägt der Geist der modernen Malerei, ein subjektivistischer Zug, ein Absehen von der Tradition und ein Verzicht auf die klare Sprache der Linien und Konturen zu Gunsten rein malerischer Auffassung so sehr vor, dafs zwar der heilige Gegenstand nicht gerade schwer darunter leidet und der Verwendung der Bilder fürs Haus und den Privatgebrauch nichts im Weg steht, dafs man aber Bedenken tragen müfste, denselben einen Platz in der Kirche und auf dem Altar anzuweisen. Auf letzteren Ehrenplatz reflektirte wohl auch der Meister nicht, sonst hätte er sicher seinen Kinderfreund in dem überaus lieblichen, fein durchdachten und durchgeführten Genrebild viel entschiedener über die Linie eines frommen, wohlwollenden Missionärs oder Missionars emporgehoben; sonst hätte er in seiner Grablegung besonders die schrecklichen Nasen geändert, welche dem Antlitz des Leichnams und der Madonna ein so unerquickliches, derb realistisches Aussehen geben; sonst hätte er in seinem durch psychologische Tiefe und innere Weihe ausgezeichneten Abendmahlsbild auf die auffallenden, gestreiften Beduinenmäntel von sehr zweifelhafter historischer Berechtigung verzichtet und den Aposteln ihre herkömmliche Gewandung belassen. Hat er doch in für die Kirche bestimmten Werken, wie in den Fresken für Liebenau (das Chorbogenbild in der Jahresmappe 1894), in dem ebendorthin gefertigten Hochaltarbild: „Mariä Krönung", in den Altarbildern für Ebingen, seinen Stil wesentlich modifizirt und dem der Frührenaissance und der Nazarener angenähert. Sein Talent hat dadurch sicher keine Einbufse erlitten, ja es wird, so hoffen wir zuversichtlich, durch solche freiwillige Selbstbindung und Selbstbeschränkung sich erst zur vollen geistigen Freiheit durchringen.

Denn jedes in sich begründete Gesetz, das im tiefsten Wesensgrunde der religiösen Kunst wurzelt, ist für die Weiterentwickelung der religiösen Malerei nicht als Hemmnifs, sondern als Wohlthat anzusehen, bindet nicht die künstlerische Freiheit, sondern entbindet sie, so wie die enge Röhre den Wasserstrahl wohl gewaltsam einzwängt, aber nur um ihn zu desto höherem Steigen und freierem Aufwallen zu befähigen.

Die Beuroner Malerschule ist es, welche auf's Neue den Beweis für die Richtigkeit dieses Satzes durch eine Grofsthat erbringt. Vor uns

liegt ein Prachtband in Querfolio: Aus dem Leben Unserer Lieben Frau. Siebzehn Kunstblätter nach den Originalkartons der Malerschule zu Beuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Prag. Mit 17 Sonetten von P. Fritz Esser S. J. (Verfasser der „Marienminne") und einem Vorwort. München-Gladbach, Kühlen 1895. Ein stilvoller Originaleinband birgt die Bildtafeln, Meisterwerke feinster Phototypie; zu jedem Bilde gibt ein eigenes Blatt mit Texten aus der hl. Schrift und mit einem stimmungsvollen Sonett den biblischen und poetischen Kommentar. Die frisch und anregend geschriebene Einleitung orientirt über Wesen und Ziele der Beuroner Malerei und zählt als deren Charaktermerkmale auf die Feierlichkeit und Ruhe, die Abgemessenheit und Strenge, den Sieg des Geistes über das Fleisch, die erbauliche Tendenz und Wirkung; sie definirt dieselbe mit Fug und Recht als eine durch und durch priesterliche und monumentale Kunst.

Das Verständniss für dieselbe beginnt langsam sich zu klären. Dass die bisherigen landläufigen Urtheile nicht richtig und nicht abschliessend sein können, ist doch schon daraus zu ersehen, dass sie zwischen zwei Vorwürfen hin und her schwanken, welche unmöglich beide zutreffen können. Man beschuldigt sie des Eklektizismus, der überallher Elemente entlehne und man beschuldigt sie gleichzeitig einer rigorosen Starrheit und einer gegen fremde Einflüsse hermetisch sich abschliessenden Selbstgenügsamkeit. Das eine schliesst doch wohl das andere aus. Es wird die Zeit kommen, wo man einsichtsvoller und gerechter über sie urtheilt. Alsdann wird man vor Allem anerkennen, dass dieselbe eines in vollem Maasse hat, was der modernen Malerei so sehr abgeht, eine umfassende Kenntniss der Entwickelungsgeschichte der Kunst und ihrer klassischen Epochen. Und man wird es ihr hoch anrechnen, dass sie mit ihrem souverän beherrschenden Blick und mit ihrer sicheren Hand aus vergangenen Kunstwelten gerade jene Elemente, Gesetze, Formen herauszulösen verstand, welche von universaler Giltigkeit und bleibendem Werth sind und besonders geeignet, mit christlichem Geist erfüllt zu werden und christlichen Zwecken zu dienen. Und dass sie diese Elemente zu einer geschlossenen Einheit zu verbinden verstand und einem Eklektizismus im schlimmen Sinn eben nicht anheimfiel, das wird als Beweis ihrer ureigenen schöpferischen Kraft Anerkennung finden. Die Befürchtung, welche man vielfach hegte und äusserte, dass ihre Formensprache dem heutigen christlichen Volk unverständlich sein und bleiben möchte, ist nach reichlichem Ausweis der Erfahrung völlig grundlos. Diese Malerei wird sofort der Liebling des Volkes, wo sie ihm nahetritt. Mit grosser Leichtigkeit und mit Freude lebt und betet das Volk sich in ihre Bilder ein. Ihre Weltsprache ist ihm durchaus verständlich; mit ihren elementaren und monumentalen Urformen, in welchen doch ein so hehres religiöses Leben, ein so unergründlich tiefer Geist und ein so warmes Herz pulsirt, macht sie viel nachhaltigeren Eindruck auf das Volksgemüth, als die moderne Kunst, welche oft soviel Worte braucht, soviel Umstände macht, so grossen Apparat in Bewegung setzt, um im Grunde so wenig zu sagen. Ganz verständnisslos stehen ihr nur jene gegenüber, welche auch auf künstlerischem Gebiet absolut kein Gesetz gelten lassen wollen, als das Gesetz eines darwinistischen Evolutionismus, kraft dessen eben je die letzte Entwickelungsphase nothwendig auch die beste sein muss. Sie reden der unbedingten Freiheit der Kunst das Wort, aber eben nur der Freiheit, die sie meinen; in Grunde sind sie so intolerant und freiheitsfeindlich als möglich; nur ihre Richtung, nur ihr Stil soll gelten, jeder andere hat kein Existenzrecht; ihre scheinbare Weitherzigkeit ist Herzverschrumpfung und kleinlicher Pedantismus.

Wer Freiheit für sich will, soll sie auch andern einräumen und auch denen nicht verweigern, welche ein anderes Ideal christlicher Kunst im Herzen tragen und in ernstem, demüthigem Schaffen und Streben zu realisiren suchen. Man sollte meinen, auch wer ein so verwöhntes und scheeles Auge hat, dass er mit dieser Formenwelt sich absolut nicht befreunden kann, müsste zum mindesten die geistige Schönheit, den idealen Gehalt und die seelische Tiefe dieser Malereien achten und werthen. Wer sich an diesen Formen nicht erfreuen kann, erfreue sich an dem Geist, den sie bergen, an den Blitzen, die aus ihnen sprühen, gehe den Lichtspuren höherer Inspirationen nach, welche auf obigen siebzehn Bildern allenthalben zu finden sind. Wie hoch weiss hier der von Meditation und Contemplation getragene künstlerische Geist und Takt die Darstellung der

Geburt Mariens über die gewöhnlichen Kindbettszenen in die Sphären des wahrhaft Religiösen emporzuheben. Wie herzerquickend und vom sufsen Duft freudigen Opferns umwogt ist die Gestalt und das Antlitz des Kindes Maria bei ihrer Darstellung im Tempel. Wie lieblich ernst die Feier der Verlobung. Wie wunderbar ehrfürchtig der Blick des Engels auf die Jungfrau bei der Verkündigung. Wie verständnifsinnig und himmlischer Freude voll die Augenzwiesprache der beiden heiligen Frauen bei der Heimsuchung. Wie ergreifend und wie reich an Glaubens- und Andachtsgehalt das Weihnachtsbild. Wie grofsartig bei aller Schlichtheit die Huldigung der Könige. Was für unergründliche Geheimnisse fassen sich zusammen in den Gesichtern Simeons, der Mutter und des Kindes bei der Darstellung im Tempel. Kann die Flucht nach Aegypten rührender erzählt werden, als diese vier Gestalten sie erzählen, der sorgenvoll aber gottergeben voranschreitende Joseph, die auf dem Lastthier sitzende Mutter, welche mit sinnigem sorgsamem Auge den Schlaf des unbeschreiblich lieblichen Kindes bewacht, der Geleitsmann aus der Engelwelt, welcher hintendreinschreitet und mit einem Wink seiner Hand das Götzenbild von seinem stolzen Piedestal wirft? Auf dem Bild Jesus im Tempel weifs man nicht was mehr zu bewundern ist, der den Lehrberuf antizipirende Knabe, oder die Gruppe der Schriftgelehrten, oder der staunende, fragende, ahnende Blick der Mutter und des Nährvaters. In den Passionsbildern steigert sich die lyrische Kraft in's Dramatische; die Kreuzabnahme athmet Fiesole's Geist. Im Pfingstbild ist Antlitz für Antlitz ganz durchflammt vom Feuer des hl. Geistes; der Tod Mariens ist vielleicht noch nie mit solch erhabener Würde geschildert worden, und das Schlufsbild der Krönung Mariens ist ein aus Majestät und Anmuth zusammengedichteter Jubelhymnus, der zu den höchsten Triumphen religiöser Malerei zählt.

Wer für solche geistige und ideale Schönheiten kein Auge mehr hat und mit dem Verdikt: „steif und hart" sich von diesen Tafeln abwendet, der stellt seinem eigenen Geist und Herzen ein trauriges Armuthszeugnifs aus. Wir fordern für diese ernsteste Richtung religiöser Malerei mit allem Nachdruck mindestens dasselbe Recht und dieselbe Freiheit, welche heutzutage die freiesten Richtungen für sich verlangen. Wir sehen das Bestehen und Blühen dieser Malerei als einen wahren Segen für die Zukunft unserer religiösen Kunst an; sie ist das pochende, mahnende, warnende Gewissen, von der Vorsehung unserer Kunst eingesetzt zu einer Zeit, wo sie wahrlich eines Führers und Mentors im höchsten Grade bedarf.[1])

Freiburg i. B. Paul Keppler.

[1]) [Obgleich der Herausgeber die in den letzten 5 Spalten zum Ausdrucke gebrachten Anschauungen nicht in alleweg theilt, hat er doch geglaubt, an den geistvollen Ausführungen kein Wort ändern zu sollen.]

Bücherschau.

Die internationale chalkographische Gesellschaft, welche für die Jahre 1893/94 ihren Mitgliedern die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinets mit Text von Max Lehrs gebracht hatte, gibt jetzt noch nachträglich für das Jahr 1894 elf Holzschnitte des anonymen Meisters I. B. mit dem Vogel, nebst einem erläuternden Vorwort von Fr. Lippmann und für das Jahr 1895 eine Hauptgabe: »Die sieben Planeten« von Fr. Lippmann.

Man hielt früher den anonymen Meister I. B. mit dem Vogel für einen Künstler aus Modena unter dem Namen Giovanni Battista del Porto. Nach den Untersuchungen Lippmann's ist diese Vermuthung nicht begründet, ebenso ist die Heimat seines Schaffens unsicher, doch läfst sie sich einigermafsen erschliefsen. Zunächst aus einem Kupferstiche, der ein zusammengewachsenes Zwillingspaar und eine Katze mit drei Köpfen darstellt, die der lateinischen Unterschrift des Stiches zufolge 1503 in Rom geboren worden sind. Man darf annehmen, dafs die Abbildungen ziemlich gleichzeitig mit dem Geschehnifs verbreitet wurden, denn ihre Verfertiger haben sich sicherlich beeilt, die merkwürdige Neuigkeit rasch auf den Markt zu bringen. Die Abbildungen derartiger Naturspiele waren damals beliebt; ein bekanntes Beispiel ist Dürer's monströses Schwein. Mit dem Datum 1503 stimmen sowohl der allgemeine Charakter des Meisters I. B., als auch seine Verwendung Dürer'scher Hintergründe. Man kennt zehn als Einzelblätter gedruckte Blätter mit dem Zeichen des Anonymus; ein elftes, zwar unbezeichnet, darf ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Die Seltenheit der Holzschnitte und der Umstand, dafs sie in keiner öffentlichen oder privaten Sammlung vollzählig zu finden sind, rechtfertigt die Publikation derselben. Sie sind an und für sich bedeutend, theilweise auch schön und gewinnen noch

dadarch ein besonderes Interesse, dafs sie vielfach Zeugnifs dafür geben, wie Dürer gerade die italienischen Stecher im Anfange des XVI. Jahrh. beeinflafst hat. Wir wollen hierfür auf zwei Blätter hinweisen: »Meleager und Atalante« Nr. 6 und »David mit dem Haupte Goliaths« Nr. 1.

David ist eine frei und fein aufgefafste, wohl abgerundete, elegante Komposition von sehr gefälligem Gesammteindrucke. Ebenso ist Meleager ein prächtiger Holzschnitt, namentlich gemahnt die Atalante an die besten Muster der italienischen Kunst. Die Schulverwandtschaft mit Mantegna ist hier noch immer kenntlich, aber daneben haben auf den Meister i. B. andere italienische Kunstrichtungen erheblich eingewirkt. Auch Dürer hat bei diesen Blättern Pathe gestanden, wie der Duktus des Schnittes und Reminiszenzen an die Hintergründe, die Dürer seinen Holzschnitten zu geben pflegte, besengen. Die Nachbildungen sind in der Gröfse der Originale, die in verschiedenen Sammlungen, in Berlin, Paris, Wien und London zu finden sind, von musterhafter Schönheit, gedruckt in der Reichsdruckerei zu Berlin.

In der Einleitung zu der Gabe für das Jahr 1895 bemerkt Lippmann, dafs der astrologische Glaube an den unmittelbaren Einfluss der Gestirne auf das Leben und die Schicksale des Menschen im XV. Jahrh. einen Höhepunkt erreicht habe, im XVI. Jahrh. habe er, nur wenig geschwächt, fortbestanden und im XVII. die Gemüther beherrscht.

Der bildenden Kunst boten die astronomischen und astrologischen Vorstellungen fruchtbaren Stoff in den Darstellungen des Thierkreises, der Sternbilder und der Personifikation der Planetengottheiten.

Auf den komplizirten Pfaden der astrologischen Schlufsfolgerung hatte sich ein System herausgebildet, das jedem Planeten eine Menge Eigenschaften beilegte, die in der Hauptsache auf dem mehr oder minder mifsverstandenen Charakter der antiken Gottheiten fafsen. Die Planeten üben zwar ihren Einfluss auch auf gewisse Metalle, vor Allem aber auf die Menschen, die in der Zeit seiner durch die verschiedenen Konstellationen bedingten Wirksamkeit geboren sind.

Der Theil der astrologischen Lehren, die sich auf die Kinder der Planeten beziehen, hat im XV. Jahrh. eine bildliche Fassung gefunden, die wir als Planetenbilder kennen.

Ein bestimmter Typus dieser Planetenbilder tauchte etwa um die Mitte des XV. Jahrh. auf. Zuerst wahrscheinlich in Florenz entstanden, macht er eine merkwürdige Wanderung von Italien nach den Niederlanden, nach Deutschland und erhielt sich bis in's XVI. Jahrh. Diesen Darstellungskreis, seine Wanderungen und Wandlungen darzulegen, ist der Zweck der Lippmann'schen Abhandlung.

Das Titelblatt bringt als Vignette die Ordnung des Weltsystems nach einem Holzschnitt aus der bekannten, im Jahre 1493 in Nürnberg gedruckten Schedel'schen Chronik.

In sieben Folgen bringt die Abhandlung die Haupttypen und zwar in der ersten die früher dem Baccio Baldini zugeschriebenen florentinischen Kupferstiche auf sieben Blättern, in Helingraphien nach den Originalen des Britischen Museums. Die Darstellungen folgen der Rangordnung, in der die sieben Planeten unter sich stehen. Danach nimmt Saturnus die oberste Stelle ein, ihm folgt Jupiter, dann Mars, die Sonne, die damals noch zu den Planeten gerechnet wurde, Venus, Mercur und Luna.

Auf dem Bilde des Saturnus, der nach dem auf dem Unterrande gedruckten italienischen Texte melancholisch ist und den Ackerbau liebt, sind als seine Kinder dargestellt Bettler, Krüppel, Gefangene, Ackerbau treibende Einsiedler; zwei Männer im Vordergrunde sind mit Schweineschlachten beschäftigt, im Hintergrunde sieht man eine Trappe Dreschen und am Galgen einen Erhängten. Das Planetenbild des Jupiter, der fröhlich, beredsam und freigebig ist, zeigt einen jugendlichen Fürsten oder Richter auf dem Thronsessel; in einem kleinen Renaissancegebäude sitzen am einen Tisch die drei Repräsentanten der Gelehrsamkeit und der Dichtkunst, mit Lorbeerkränzen; vermöge ihrer Porträt-Aehnlichkeit erkennt man die drei Hauptdichter Italiens Dante, Petrarca und Boccaccio.

Das dritte Bild, das des Mars, zeigt, entsprechend dem Charakter des Kriegsgottes, wilde Kämpfe und Plünderungsszenen.

Auf dem vierten Bilde, dem des Sol, sehen wir einen jugendlichen Fürsten auf dem Throne, umgeben von vier Kavallieren; Jünglinge ergehen sich in Spielen und Leibesübungen, im Hintergrunde sieht man Armbrustschützen und links auf einer Anhöhe drei Pilger vor einem Madonnenbild kniend.

Die fünfte Tafel, der Planet Venus, zeigt Jünglinge und Jungfrauen in festlicher Fröhlichkeit bei Liebe und Tanz, eine Dame setzt einem Jünglinge einen Kranz auf das Haupt, vom Balkon eines eleganten Gebäudes, das die klassische Inschrift trägt: *Omnia vincit amor*, streuen Jungfrauen Blumen auf die Vorübergehenden, im Hintergrunde sieht man einen Kavallier auf der Falkenjagd; hinter ihm auf dem Pferde sitzt eine elegante Dame.

Auf dem sechsten Bilde, dem des Planeten Mercurius, der beredsam, erfinderisch und den Wissenschaften zugethan ist, erblicken wir verschiedene Gruppen in der Ausübung von Kunst und Wissenschaft, Gelehrte sitzen in reichen Büchereien, ein Uhrmacher bei einer grofsen Uhr, ein Goldschmied unter prächtigen Gefäfsen und Kunstwerken verschiedener Art.

Auf der Tafel 7, der der Luna, welche das Wasser und die Geometrie liebt, sieht man Fischer an einem breiten Gewässer; auf einer Brücke steht eine grofse Sonnenuhr. In der Ferne sind Vogelsteller und Bogenschützen beschäftigt.

In der Sammlung Malaspina in Pavia sind drei Kopien der sieben Blätter gefunden worden, in denen sich die wesentlichsten Motive der Kompositionen wiederholen, aber Alles etwas vereinfacht. Die zweite Series der sieben Planetenbilder bringt sieben Blätter, Kupferstiche, ebenfalls italienischen Ursprungs und wahrscheinlich auch in Florenz entstanden.

Ein im Britischen Museum befindlicher astronomischer Kalender aus dem Jahre 1465, der in nahem Zusammenhange mit den sieben Planetenbildern der zweiten Series steht, läfst das Entstehungsdatum dieser

Series um 1465 als fast sicher erscheinen, eine für die Geschichte des italienischen Kupferstiches höchst interessante Thatsache, da bisher die ältesten datirten Stiche dem Jahre 1477 in den Illustrationen des in dem angegebenen Jahre in Florenz erschienenen »Monte Santo di Dio« entstammen.

Dieser Umstand, in Verbindung mit Rücksichtnahme auf Rüstung und Tracht der Krieger auf den Planetenbildern Mars, Jupiter, Sol und Merkur werden ungefähr auf das Jahr 1460 hindeuten.

Die dritte Series führt schon aus Italien nach den Niederlanden; das sogenannte »Blockbuch der sieben Planeten« befindet sich jetzt in dem Kupferstichkabinet zu Berlin. Der allgemeine Kunstcharakter der Zeichnung, die freie Behandlung des Schnittes der Holztafeln und die Kostüme deuten darauf hin, dafs die Planetenblätter in den Niederlanden entstanden sind. Jede der Darstellungen ist von einem gereimten deutschen Texte begleitet, der dem Sinne nach dasselbe enthält, wie der Text der italienischen Planetenbilder.

Lippmann gibt eine sehr sorgfältige und klar geschriebene Geschichte des Berliner Exemplars, wonach die xylographischen Texte der Planetenholzschnitte dem Sinne nach mit dem der italienischen Stiche der beiden ersten Serien nicht allein übereinstimmen, sondern direkt aus dem Italienischen übersetzt sind.

Die Kompositionsmotive und dieselben Gegenstände der Darstellungen lassen den Zusammenhang mit den früheren Serien unzweifelhaft erscheinen, was gründlich und überzeugend nachgewiesen wird.

Die niederländischen Planetenbilder wurden bald in Deutschland bekannt. Die Heidelberger Bibliothek und die Wiener Hofbibliothek besitzen Fragmente eines xylographischen Planetenbuches. Lippmann erkannte endlich in dem vielbesprochenen »Mittelalterlichen Hausbuche« aus dem Schlosse Wolfegg in Württemberg eine Nachbildung der niederländischen Komposition und kommt dabei auf die auch von uns im 2. Hefte des VII. Jahrganges der christlichen Kunst mitgetheilte Kontroverse über den sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinets zurück. Von grofsem Interesse ist die Begründung der nicht unbestrittenen Ansicht Lippmann's, wonach der Urheber jener merkwürdigen Stiche im Amsterdamer Kabinet Hans Holbein der Aeltere sei, was denn auch mit dem Wolfegger Hausbuche der Fall sein würde. Nicht italienische, sondern die niederländischen Blätter in freier Nachahmung sind hier benutzt worden, mit den italienischen Kupferstichen haben sie nur das gemeinsam, was ihnen in den Zeichnungen durch Vermittelung der Holzschnitte aus den Stichen überkommen ist. Als sechste Folge werden Planetenholzschnitte von Hans Sebald Beham gegeben, der mit seinem Bruder Barthel die führende Stellung in der Gruppe der deutschen Stecher einnimmt, die man gewöhnlich als die deutschen Kleinmeister bezeichnet. Die Planetenbilder dieser Series tragen zwar nicht Beham's bekanntes Monogramm, dagegen so deutlich den Stempel seiner Kunstwerke, dafs sie stets widerspruchslos als unzweifelhafte Werke dieses Meisters galten. An der Hand der Nachbildungen ist es lehrreich zu betrachten, wie Beham vorgegangen ist, um trotz der ziemlich genauen Anlehnung an die Motive der alten Vorlagen eine Bilderserie zu schaffen, die vollständig den Charakter seiner eigenen Kunst und Kompositionsweise trägt. Würden wir von den Florentiner Stichen keine Kenntnifs haben, so würden Beham's Planetenholzschnitte als originale Erfindungen gelten. Dieselbe Unbefangenheit und Freiheit in der Neuverwendung eines einmal vorhandenen künstlerischen Stoffes, den wir hier wirksam sehen, begleiten die verschiedenen Phasen, welche die Planetenbilder durchmachen.

Eine Ausgabe vom Jahre 1531 liegt der Reproduktion zu Grunde.

Die siebente Folge bringt wieder italienische Holzschnitte nach Originalen des Berliner Kupferstichkabinets aus dem Jahre 1533.

Dem Stil der Zeichnung und der Trachten nach könnten diese Planetenbilder wohl venezianischen Ursprungs sein, ihrem Urheber haben unzweifelhaft die Holzschnitte Beham's als Vorbilder gedient. Die Buchstaben G. G. F., die sich als Marke auf dem letzten Blatt der Folge finden, sind dieselben, die als Initialen des berühmten venezianischen Buchdruckers Gabriele Giolito de' Ferrari vorkommen. Diese Holzschnitte sind die letzte und späteste Gestaltung der Planetenbilder, deren von Italien ausgehender Typus in einer Reihe von Phasen verfolgt werden konnte.

Diese Abhandlung Lippmann's ist nicht allein für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Freund der Kulturgeschichte von höchstem Interesse, obgleich der gelehrte Verfasser der naheliegenden Versuchung ausgewichen ist, bei der Besprechung einzelner Bilder nicht noch mehr auf die kulturhistorische Seite einzugehen. Es handelte sich für ihn, wie er selbst anführt, wesentlich um das kunstgeschichtliche und ikonographische Verhältnifs der verschiedenen Planetendarstellungen. Wir glauben, diese Publikation der internationalen chalkographischen Gesellschaft mit Recht nach ihrer Form und nach dem Inhalt für eine der bedeutendsten der bis jetzt erschienenen halten zu müssen. L. Kaufmann.

H. Grisar S. J. hat unter dem Titel: „Ein angeblicher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten" in der »Zeitschrift für kath. Theologie« Heft II S. 306—331 den bekannten „tesoro sacro" des Sammlers Cavaliere Giancarlo Rossi einer allseitigen, ruhigen aber ernsten Prüfung unterzogen. Diese weist alle Objekte desselben, von denen bereits mehrere angezweifelt waren, als moderne Fälschungen nach. Die klar geschriebene, geschickt gruppirte Abhandlung ist auch unter dem Titel »Un prétendu trésor sacré des premiers siècles« bei Spithöver in Rom in französischer Uebersetzung als eigene, durch zahlreiche Abbildungen illustrirte Broschüre erschienen, die dem in Rom wohnenden Grafen Gregor Stroganoff gewidmet ist, dem berühmten Besitzer einer der werthvollsten Alterthümersammlungen, der mir bereits vor mehreren Jahren sehr bestimmte Zweifel an der Echtheit dieses Schatzes aussprach. Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. I. Mit 2 Liehtdrueken (Tafel III und IV). Von EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ 97

Gedanken über die moderne Malerei. Neue Folge. III. (Schlufs.) Von PAUL KEPPLER 109

II. BÜCHERSCHAU: Die beiden neuesten Veröffentliehungen der internationalen ehalkographischen Gesellschaft: Lippmann, Elf Holzsehnitte des „Meisters I. B. mit dem Vogel" und „Die sieben Planeten". Von L. Kaufmann 123

H. Grisar, Ein angeblieher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten. Von Sehnütgen 128

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitsehrift erseheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie dureh Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FUR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

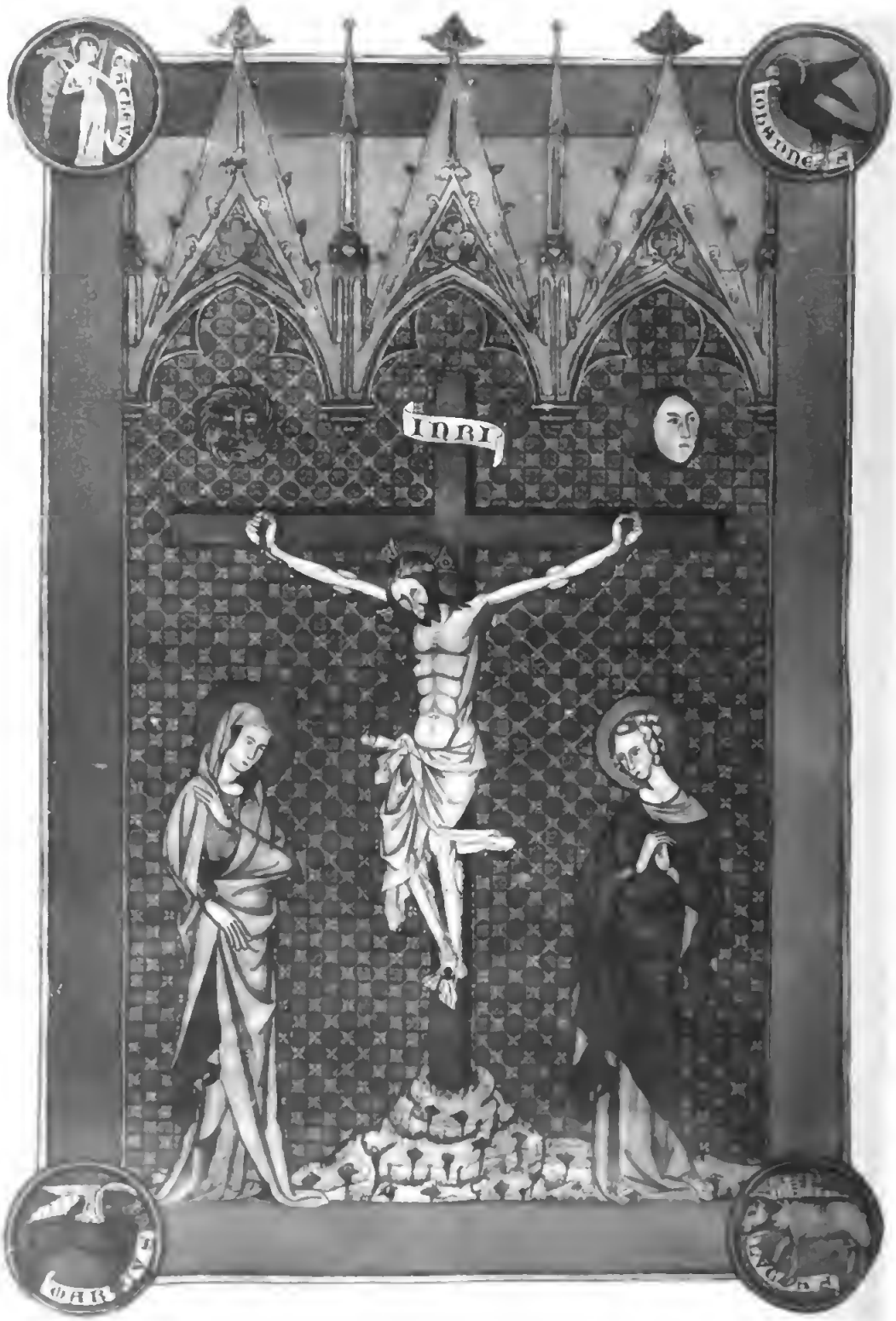
ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING EREDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRATER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren von HEERMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Kölnische Buchmalerei 1357.

Aus dem Missale des Konrad v. Rennenberg.

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

II.

Mit Lichtdruck (Tafel V) und 4 Textabbildungen.

Auf urkundliche Nachrichten gestützt, haben wir es bisher versucht, dem vielgerühmten „Meister Wilhelm" eine feste Stelle inmitten der altkölnischen Malerschule anzuweisen. Wir fanden zwar kein Gemälde, welches mit Bestimmtheit seiner Hand zugeschrieben werden könnte; die Reste einer hervorragenden Kunstschöpfung, jene Prophetenköpfe aus dem Rathhaus boten uns jedoch hinlängliche Aufklärung über den Stand der Malerei in Köln und die Kunstweise der dortigen Zunft zur Zeit seiner ausgereiften Meisterschaft.

Wilhelm von Herle's verlorene Werke dürften vielleicht den nämlichen, jedenfalls aber einen durchaus ähnlichen Stilcharakter wie diese Wandbilder getragen haben. In ihm werden wir den Künstler zu suchen haben, der den älteren gothischen Stil zur höchsten Vollendung ausbildete. Unter Beibehaltung des überkommenen Typus wufste er in fein geschwungenen Linien die menschliche Gestalt wohl korrekter wie seine Vorgänger nachzubilden, ihre Haltung und Bewegungen freier und natürlicher wiederzugeben, auch mag er sich schon bemüht haben, durch eingehendere Modellirung die Formen zu runden, seine Figuren von der Bildfläche zu lösen. Doch der zarte koloristische Schmelz der Bilderserie des Clarenaltares mit Szenen der Jugendgeschichte Jesu, der weiche Liebreiz, das innige Gefühlsleben jener Schöpfungen, die man bisher mit dem Namen „Meister Wilhelm" bezeichnete, war seinen Gemälden fremd, denn diese neuen Kunstideale traten erst in's Dasein, als Wilhelm von Herle seit mehr als einem Jahrzehnt zu schaffen aufgehört batte.

Eine eingehende Betrachtung der sicher datirbaren altkölnischen Malereien ermöglicht es, die Entwickelung dieser neuen Kunst auf verschiedenen Stufen zu verfolgen.

Von jener durch streng-architektonische Kompositionsgesetze geregelten Wandmalerei gelangte man zu freierer Gruppirung nach rein malerischen Gesichtspunkten und zur Ausbildung eines neuen Typus, der dem inbrünstigen wie naiven religiösen Empfinden anmuthigen Ausdruck verlieh.

Einen passenden Ausgangspunkt für die Darlegung der stilistischen Entwickelung der altkölnischen Malerschule im XIV. Jahrh. gewähren die Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes,[1]) in welchen sich die frühgothische rheinische Kunst zu dem Zenith ihrer Leistungsfähigkeit erhebt, zu einer Stufe der Vollendung, welche Franz Kugler veranlafste, dieselben mit Giotto's Schöpfungen in Parallele zu stellen. Die hier geübte Monumentalmalerei entbehrt aber noch durchaus eines lokalen Gepräges. Solche Kompositionen und Figuren würden auch in anderen nordischen Kunstmetropolen ihre Heimstätte finden, sie verkörpern allgemeine gothische Formideale und können etwa mit nordfranzösischen Skulpturen oder den besten Erzeugnissen der dortigen Miniatorenschule verglichen werden.

Phantastische Architekturen in reicher Gliederung, Spitzbogen von Wimpergen und schlanken Fialen überragt mit üppigem Maafswerk geziert, bilden die Umrahmungen für die Gruppen, welche sich in hellen, gebrochenen Farben von

[1]) Vergl. E. Weyden, »Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores«. Domblatt 1846 Nr. 12, 13, t5, t6, t9. »Organ für christl. Kunst« XIV, (1864) Nr. 8. Hotho, »Malerschule H. v. Eyck«, I, S. 177 ff. Kugler, »Rheinreise«, Kl. Schr. II, S. 285 und »Geschichte der Malerei« I, S. 226 ff. Schnaase, »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 886. Waagen, Handbuch t, S. 40. Woltmann-Woermann, »Geschichte der Malerei« I, S. 386. Janitzchek, »Geschichte der deutschen Malerei« S. 210. Scheihter in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V, (1892) Sp. 183. Kopien und Durchzeichnungen von G. Oaterwald 1846 im königl. Kupferstichkabinet zu Bertin und Sammlung Lemperz aen. zu Köln. Aquarellkopien und Details von Fr. Stummet. Photographien von A. Schmitz.

zierlich gemusterten Teppichgründen abheben. In einer unteren Reihe sind rechts die Figuren von Königen, links Bischöfe in Nischen angeordnet. Darüber findet sich in ausführlicher Darstellung an der Epistelseite das Leben Mariä von der Botschaft des Engels an Joachim bis zur Krönung der Himmelskönigin, die Geschichte der hl. Dreikönige bis zur Uebertragung ihrer Gebeine nach Köln durch Erzbischof Reinald von Dassel, die Legende der Märtyrer Nabor und Felix. An der Evangelienseite ist die Gründung des Papstthums durch St. Petrus geschildert und das wundersame Leben des hl. Sylvester. Leoninische Verse unter den Bildern geben deren Inhalt ausführlich an. Die Initialen und humoristischen Randfiguren dieser Inschriften zeugen von unerschöpflicher Erfindungsgabe und einer unermüdlichen Sorgfalt in der Ausbildung ornamentaler Einzelheiten. Ein zeichnerischer Charakter wiegt überhaupt noch durchaus vor, neben den kräftigen Umrissen, welche alle Formen begrenzen, beschränkt sich die Modellirung auf ein bescheidenes Maafs und erstrebt noch keine plastische Wirkung. Die Gruppen füllen den Raum glücklich, doch sind die Figuren etwas nah zusammengedrängt und agiren lebhaft mit eng an den Körper gezogenen Armen. Die schlanken Gestalten biegen sich in anmuthigem Schwung in den schmalen Hüften, in weichem Fluſs legen sich die Gewänder um die feinen Gliedmaafsen. Die Falten sind sorgsam durchgebildet, die Drapirung zeigt überaus edele Motive. Der sehr bestimmt ausgeprägte Typus der Köpfe verhindert noch eine eingehende Individualisirung oder die Wiedergabe momentaner Empfindungen. Die Schädel sind hoch, die Stirn wölbt sich unten stark hervor, Jochbein und Nasenwurzel sind kräftig betont, die scharfe Nase endet in hakenförmiger Spitze. Die Pupillen stehen im äuſsersten Winkel der langgezogenen schmalspaltigen Augen. Die Lippen sind voll und schwellend gebildet, doch ohne beredten Ausdruck. Bart und Haupthaar ringelt sich in wellenförmigen Locken. Das Inkarnat ist zart graurosig, weiſse Lichter am Stirnbein, über den dünnen Brauen und auf den Nasenrücken sollen die Modellirung heben, die hauptsächlich durch röthliche Töne bewirkt wird. Die örtliche Umgebung der Figuren ist nur insoweit berücksichtigt, als es zur Verdeutlichung der Begebenheiten unbedingt geboten erschien.

Ueberschauen wir nun die Dimensionen der bemalten Flächen, betrachten wir den monumentalen Charakter der Darstellungen neben der minutiösen Sorgfalt und Feinheit der Ausführung aller Details, so werden wir unmöglich den ganzen Cyclus einem einzigen Künstler zuweisen können. Zu diesem Werke an bedeutungsvoller Stätte vereinigten sich die hervorragendsten Maler Kölns zu gemeinsamer, langjähriger Arbeit alle vorhergegangenen Einzelbestrebungen sind hier in höchster Steigerung zusammengefafst zu einer Schöpfung, die auch noch einer nachfolgenden Generation zum Vorbild dienen muſste. Es ist daher von ganz besonderem Werth, die Entstehung ebendieser Malereien in annähernden Zeitgrenzen zu bestimmen. Der hohe Chor des Kölner Domes wurde 1322 Sept. 27 eingeweiht. Damals war der Bau soweit vollendet, um dem Gottesdienst übergeben werden zu können. Mit der malerischen Ausschmückung des Raumes ist jedenfalls erst nach diesem Termin begonnen worden und dürften die besprochenen Bilderfolgen frühestens gegen Schluſs des ersten Viertels des neuen Jahrhunderts anzusetzen sein.

Weitere Bildreste in den Chorkapellen des Domes, das Wandgemälde „Crucifixus, Maria von Frauen gestützt und Johannes Ev., zu den Seiten Johannes Bapt. und Laurentius“ in der Johanneskapelle[2]) sowie die Bruchstücke der Darstellung „Tod der hl. Jungfrau“ in der Muttergotteskapelle[3]) werden aus etwas späterer Zeit herrühren.

Auf einer verwandten Stufe stehen auch die Wandmalereien in der Apsis der St. Severinskirche, welche die Geschichte der Kirchenpatrone Severinus und Cornelius zum Gegenstand haben und vielleicht noch aus dem Beginn des XIV. Jahrh. herstammen.[4])

Einige Tafelgemälde kölnischer Provenienz gehören etwa derselben Stilrichtung an. Vor allem ist hier das Altärchen (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 1) zu nennen, mit der Kreuzigung Christi im Mittelbild, auf den Flügeln die Geburt des Erlösers nebst Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der hl. Dreikönige, die

[2]) Im Jahre 1894 aufgedeckt, restaurirt von Batzem.

[3]) Hinter dem Altar mit Overbeck's „Himmelfahrt Mariä“. Vergl. »Organ für christl. Kunst« VI. Nr. 22, mit Abbildung.

[4]) Ueber die Wandmalereien in der Severinskirche vgl. A. Schnütgen in der »Kölnischen Volkszeitung« 1887 Nr. 83, 104, 139. »Repertorium für Kunstw.« X, S. 316. Scheibler a. a. O. Sp. 139.

Himmelfahrt und Ausgiefsung des hl. Geistes.[5]) Auf den Aufsenseiten „die Verkündigung" zwischen Catharina und Barbara. In seinen kräftigen Umrissen und den lichten Farben steht dies Triptychon den genannten Wandmalereien noch ziemlich nahe, bezeichnet aber in den ausdrucksvollen Köpfen, den überaus lebhaften Gebärden einen bedeutenden Fortschritt. Einen Anhaltspunkt zu ungefährer Datirung bietet vielleicht die Figur der Stifterin, einer Clarissin, neben dem Kreuze. Das Kloster der Franziskanerinnen zu Köln wurde im Jahre 1306 geweiht, gelangte aber erst nach 1327 unter der Abtissin Petronella von Scherve durch den Erwerb vielverehrter Reliquien zu höherer Bedeutung.[6])

Die Tafeln mit der Verkündigung, der Darbringung im Tempel und den Gestalten der Apostel Johannes und Paulus (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 2—5), welche ebenfalls aus Wallraf's Sammlung herstammen, bildeten wohl früher die Thüren eines Tabernakels,[7]) dieselben haben leider durch Uebermalung etwas von ihrem ursprünglichen Stilcharakter eingebüfst. Die Figuren der Apostel sind selbst in ihren Contouren nicht ganz unversehrt geblieben, einige Partieen der Gewandung, vor allem die rechte Hand des hl. Paulus sind modernisirt. Auch die malerische Haltung scheint bei dieser Restauration verändert worden zu sein. Die beiden kleinen Szenen sind besser erhalten und leisten sichere Gewähr für die Aechtheit des ganzen Werkes. Die Bilder mögen nach der Mitte des XIV. Jahrh. entstanden sein und leiten stilistisch schon zu jenen Fragmenten über, die uns von den Wandbildern des sog. Hansesaales erhalten blieben und als fest datirte ausgezeichnete kölnische Arbeiten unsere Aufmerksamkeit fesselten.[8]) In ihrer vollendeten Monumentalität bilden dieselben das werthvolle Endglied in der glänzenden Entwickelung der frühgothischen Wandmalerei der Rheinlande.

Da aus der folgenden wichtigen Uebergangsperiode datirte Tafelgemälde vollständig fehlen, so wenden wir uns nun zu den erhaltenen kölnischen Buchmalereien als dem zuverläfsigsten Hülfsmittel zur Beantwortung der Frage, wann die neue Kunstrichtung aufkam und ob dieselbe als eine autochthone zu betrachten ist. Der schon mehrfach angezogene Posten des Rechnungsbuches der Mittwochs-Rentkammer, aus welchem hervorgeht, dafs Meister Wilhelm selbst gelegentlich hochgeschätzte und theuerbezahlte Miniaturen fertigte, verleiht uns die Berechtigung, die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art als Schöpfungen hervorragender Maler zu bezeichnen und für eine Darstellung der künstlerischen Entwickelung der Kölner Schule zu verwerthen.

Die Bedeutung sicher datirter Miniaturen zu diesem Zweck ist jedoch eine sehr ungleiche. Manche Arbeiten erweisen sich nur als ziemlich rohe Schreiberprodukte, während andere von tüchtiger Malerhand ausgeführt die keimenden Anschauungen einer beginnenden Kunstepoche auf das Deutlichste illustriren.

Von vortrefflichen kölnischen Bilderhandschriften[9]) erwähnen wir zunächst kurz das Missale (Bonner Univ. Bibl. Nr. 384) und das zugehörige Graduale (Köln. Erzbisch. Museum), welche von dem Franziskanermönch Johann von Valkenburg inschriftlich 1299 vollendet wurden und aus dem Kölner Minoritenkloster herstammen. Die prachtvoll gemalte Widmungstafel, die zahlreichen kolorirten Federzeichnungen, Initialen mit Szenen der Heiligenlegenden, üppiges Rankenwerk von allerlei Ge-

---

[5]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« III, (1890), Sp. 361 mit Lichtdrucktafel. Passavant, »Kunstreise« S. 404 und Schorna »Kunstblatt« 1833 Nr. 10 und obige Litteratur. Photographie von A. Schmitz und Nöhring.

[6]) Vergl. Merlo, »Kölner Domblatt« Nr. 318, v. Mering u. Reichert, »Die Bischöfe etc. von Köln« II, (1844) S. 177 ff.

[7]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« II, (1889) Sp. 136 ff. mit 2 Lichtdrucktafeln. Passavant a. a. O. S. 404 etc. Fr. v. Reber, »Kunstgeschichte des Mittelalters« 1886. Fig. 415. Photographien von A. Schmitz.

[8]) Ein sicher datirbares altkölnisches Wandgemälde befand sich an der Nothmaner, welche bis 1863 den hohen Chor des Domes nach Westen abschlofs. Die Mitte nahm der thronende Christus ein zwischen Sonne und Mond, darunter erschienen zu den Seiten die Kolossalfiguren der Apostelfürsten. Uaten links kniete ein Bischof als Stifter, der durch die Kurwappen Trier und Köln, sowie die Familienabzeichen als der Administrator, Erzbischof Kuno von Falkenstein, bezeichnet war. Das Gemälde entstand demnach zwischen 1368 und 1371. Franz Kugler, der das Bild 1841 noch vor der Uebermalung durch Lasinsky sah, theilt dasselbe der „strenggermanischen" Stilepoche zu. »Rheinreise« S. 286. Der Umrifsstich (»Organ für christ. Kunst« XIII, 1863, Nr. 15) läfst trotz aller Modernisirung noch die Stilverwandtschaft mit den Malereien aus dem sogenannten Hansesaal erkennen.

[9]) Vergl. Lamprecht, »Bonner Jahrbücher« Bd. 74, S. 130 ff.

thier und köstlichen Scherzfiguren belebt, entsprechen durchaus den gleichzeitigen französischen Arbeiten.

Der spezifisch kölnische Charakter tritt weit deutlicher in dem Missale (Kölner Domhibl. 149) hervor, welches als eine Stiftung des Domdekan Konrad von Rennenberg etwa in der Zeit entstand, als Wilhelm von Herle soeben zur Meisterschaft gelangt war. Pg. 1 trägt die alte ungefähr gleichzeitige Aufschrift: *Anno Domini Millesimo Trecentesimo Quinquagesimo septimo X. Cal. Marcii (1357 März 10). Obiit dominus Conradus de Rennenberg, Decanus Ecclesie Coloniensis, qui legauit hunc Canonem Ecclesie sue predicte pro memoria eterna, cuius anima per Dei misericordiam requiescat in pace.*

Die feinen kalligraphischen Initialen (vgl. die Reproduktion in dieser Zeitschrift Bd. II, 1889, Sp. 1), die Federzeichnungen pg. 51b, ein celebrirender Priester im Buchstaben T und ein Engel mit dem Kreuz zwischen Droleries auf zierlichen Dornblattranken, vor allem aber die Kanontafel mit dem Crucifixus, Maria und Johannes gehören zu den vollendetsten Leistungen kölnischer Illuminatoren. Von dunkelblau gemustertem Teppichgrunde hebt sich die herbe Gestalt des Erlösers und die statuarischen Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers wirkungsvoll ab. Das schmerzverzogene Antlitz des Herrn, seine eingedrückten Augen, der abgemagerte Leichnam sind scharf erfafst und mit kräftigen Linien in allen Einzelheiten wiedergegeben. Maria und Johannes stehen in geschwungener Haltung neben dem Kreuze. Die Gewandung ist sehr eingehend in langgezogenen Falten und zierlich gelegten Zipfeln behandelt. Die harten Formen, die eckigen Bewegungen der plumpen Hände lassen kaum einen Hauch späterer Empfindungsweise verspüren. Das Haar wird noch schematisch gebildet, die Karnation des Leichnams ist gelbbräunlich, die Wangen der beiden Heiligen sind mit etwas Karmin geröthet. Die Farben wirken kräftig und leuchtend, Ziegelroth neben Mattrosa und Blau. Gothische Baldachine überdachen die Daratellung, goldene Randstreifen mit den Evangelistensymbolen fassen sie seitlich ein. (Vergl. unsere Lichtdrucktafel V.) Die Federzeichnungen im Text folgen in fortgeschrittener Entwickelung der Art des Johann von Valkenburg.

Das Evangelistar (die Perikopen) des Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Domschatz zu Trier,[10]) wohl die prächtigste und künstlerisch werthvollste rheinische Bilderhandschrift der ganzen Epoche gewährt für unsere Untersuchung den seltenen Vortheil einer genauen Datirung; sogar der Tag, an dem der Erzbischof den Auftrag ertheilte ist ausdrücklich auf dem Titelblatt vermerkt.—*Cuno de falkenstein archiepiscopus treuerensis hunc librum fieri fecit anno domini millesimo CCC^{mo} octuagesimo die octaua mensis maij (1380 Mai 8)* findet aich als Umschrift des Stifterbildnisses, das in seiner bewundernswerthen Individualisirung einen Höhepunkt mittelalterlicher Porträtkunat bezeichnet. Das breite rasirte Antlitz mit den derben gutmüthigen Zügen sorgfältig in zartgelblichen und röthlichen Tönen durchmodellirt, gibt die köstlichste Illustration zu der lebendigen Personalbeschreibung des Prälaten in der Limburger Chronik. — „He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde grofs von allem gelune unde hatte ein grofs heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit pufsenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher mafse dicke; die nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime grofsen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte gutliche geherde gen sinen frunden unde wanne daz he zornig was, so pufseden unde floderten ime aine backen unde stonden ime herlichen unde wislichen unde nit obel. (c. 57.)

Ein solches Bildnifs vermochte nur ein genialer Künstler zu schaffen, der dem Erzbischof persönlich nahestand und die Eigenart seiner Erscheinung mit lebhaftem Natursinn auffafste. Das Evangelistar kann daher unmöglich vom Ausland bezogen sein, es ist das Werk eines heimischen Meisters, der hier mit den besten französischen Arbeiten konkurrirte.

Stilistisch steht der Urheber noch völlig auf dem Boden der hergebrachten rheinischen Kunstübung. Wir finden in den langgezogenen feinen Linien der Zeichnung jene spitzige Federführung wieder, die mangelhafte Bildung der Augen und Lippen, die schematische Haarbehandlung. Die schmalen Gestalten bewegen sich vor reichen goldgemusterten Teppichgründen. Die Falten der Gewandung schmiegen sich in weichem Flufs

[10]) Trier, Domschatz. Pgt. Titelbild h. 0,33 m, br. 0,22 m. Lamprecht a. a. O. S. 132. Janitschek a. a. O. S. 192. Düsseldorfer Ausstellung 1880 Nr. 437.

Abbild. 1. Miniatur aus dem Privilegien- und Statutenbuch der Kölner Universität 1395

um die Körper und fallen seitlich in sorgsam gelegter Drapirung herab. Das Inkarnat ist hell mit weifslichen Lichtern, die Färbung von gröfster Lebhaftigkeit, doch ohne grelle Gegensätze. Die Chöre der Seraphime und Cherubime wurden monochrom in Blau, Roth und Gelb mit aufgesetzten Goldlichtern zart ausgeführt. Besonders anmuthig ist auch der Kranz musizirender Engel, welcher das erste Textblatt mit der Darstellung des Einzugs in Jerusalem in der Initiale C einfafst. Unter den überaus zahlreichen Textbildern sind die Himmelfahrt Christi und das Pfingstfest mit dem Brunnen des ewigen Lebens von hervorragendem ikonographischen Interesse.

Mit jenem Stil, den man bisher auf den Namen „Meister Wilhelm" taufte, haben nun aber diese rheinischen Miniaturen vom Jahre 1380 nicht die allermindeste Verwandtschaft, ihre Betrachtung dürfte bei ungetrübtem Urtheil genügen, die vage Hypothese vom „Meister Wilhelm, dem Begründer eines neuen Stils" für immer zu begraben.

Die Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbücher der neugegründeten Universität Köln[11]) bieten uns insofern besonders werthvolles Beweismaterial, als neben ihrer Entstehungszeit auch der kölnische Ursprung ihrer Miniaturen ganz unanfechtbar feststeht. Es erscheint mehr als unwahrscheinlich, dafs die ebengestiftete Hochschule sich in schroffen Gegensatz zur Bürgerschaft Kölns gestellt habe, indem sie mit Umgehung der dortigen Malerzunft fremde Künstler zur Ausschmückung ihrer Handschriften herangezogen habe. Zudem flossen der Universität die Mittel damals keineswegs so reichlich, um einen solchen übertriebenen Aufwand zu gestatten. Die Thatsache, dafs die Malereien der verschiedenen Bücher weder in der künstlerischen Vollendung noch im Stil sich vollständig entsprechen, findet ihre Erklärung darin, dafs neben routinirten Schreibern ohne ausgeprägte künstlerische Eigenart, Kölner Maler von sehr verschiedener Begabung in Anspruch genommen wurden.

[11]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« IV, (1891) Nr. 8, mit Abbildungen. Die Stadtbibliothek zu Trier besitzt eine Abschrift des Caesarius von Heisterbach: Registrum Prumense mit vier Miniaturen, Szenen aus der Geschichte der Abtei, welche um die Wende des Jahrhunderts entstanden und dem hier abgebildeten Crucifixus des Statutenbuches von 1395 durchaus verwandt sind.

Das Privilegienbuch Nr. 1, welches im Jahre 1392 im Auftrage des Rektors der Universität entstand, enthält einige getuschte Federzeichnungen, die wir einem Künstler allerersten Ranges zuzuweisen haben. Wir erkennen in der Darstellung des gekreuzigten Heilandes inmitten von Maria und Johannes (hat leider gelitten) und den Evangelistensymbolen zuerst die schlanken keuschen Formen, den Liebreiz und jenes zarte künstlerische Empfinden, welches man bisher als geistiges Eigenthum des Meister Wilhelm proklamirte. Der Vergleich mit andern ungefähr gleichzeitigen Buchmalereien führt uns zu der Ueberzeugung, dafs wir den Maler, der diese Miniaturen ausführte, nicht zu den spaten Nachahmern eines genialen Bahnbrechers zählen dürfen. Das Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuch von 1395 (Nr. 2) zeigt in ziemlich schwachen Malereien zwar ebenfalls die Keime der neuen Stilrichtung, jedoch in vergröberter Form. Der Körper des Heilandes am Kreuze verharrt noch in starrer Haltung, die Gliedmaafsen sind überlang und unorganisch in ihrer Zeichnung. Deutlich erweisen aber die Köpfe schon den Einfluss des neuen Geschmacks. (Vgl. Abbildung 1 Sp. 137/138.) Einen groben Zeichner von altem Schrot und Korn lernen wir dann in dem Crucifixus und den Evangelistensymbolen kennen, die das Privilegienbuch der Artistenfakultät von 1398 (Nr. 4) schmücken. Geringen Aufschlufs bieten uns auch nur das Statutenbuch der medizinischen Fakultät von 1393 (Nr. 7) mit kleinen rohen Textbildchen (Evangelistensymbole). Das Statuten- und Privilegienbuch der theologischen Fakultät vom Jahre 1398 kam aus dem Besitz Garthe's in die königliche Bibliothek zu Berlin. Auch die fünf Bildchen (Initialen), welche diesen Band schmücken, zeigen den besprochenen Stil in der Fruhzeit und wurden früher dem „Meister Wilhelm", zugesprochen.

Die Herkunft aus einer Kölner Malerwerkstatt erscheint auch bei dem in Deckfarben ausgeführten Titelblatt (fol. 2 b) des ersten Eidbuchs des Kölner Zunftrathes aus der Zeit um 1398–1400 durchaus gesichert.[12]) Das Bild des Crucifixus zwischen Maria und Johannes auf gepunztem Goldgrund in reichster Umrahmung steht trotz seiner glänzenden Ausstattung in der künstlerischen Durchführung

[12]) Kölner Stadtarchiv. Vergl. W. Stein a. a. O. p. LIX. Photographie von A. Schmitz.

Abbild 2. Miniatur aus dem Kölner Eidbuch 1298/1400

nicht sonderlich hoch. Der Urheber versucht sich noch recht ungelenk in der neuen Formensprache. Die knolligen Gesichtszüge seiner Gestalten, die grofsen Extremitäten, vor allem aber die zusammengefaltete Gewandung lassen ihn als einen Ausläufer der älteren Kunstrichtung erkennen. Eine Arbeit wie diese wäre am Schlufs des XIV. Jahrh. in Köln absolut undenkbar, wenn wir die Thätigkeit des grofsen Neuerers mit den Zahlen 1358—1372 begrenzen wollten. (Vgl. Abbildung 2 Sp. 141/142.)

Die mit flotten Strichen leicht hingeworfenen kolorirten Randfigürchen des Stiftungsbriefs der Kölner Katharinenbruderschaft[13]) vom Jahre 1402, die Gestalt der Heiligen, die Darstellungen ihres Martyriums und Begräbnisses, bekunden dagegen bei aller Flüchtigkeit die Gewandtheit des Zeichners in der Handhabung der neuen Ausdrucksformen.

Als ein Beispiel Kölner Buchmalereien aus dem zweiten Decennium des XV. Jahrh. nennen wir zuletzt noch ein Missale in Lindlar, einer bergischen Pfarre, die unter dem Patronat des Stiftes St. Severin zu Köln stand. In der Widmungstafel (vgl. Abbildung 3 Sp. 145/146) mit dem Crucifixus und den Stiftern erkennen wir an den feinen Köpfchen mit etwas schiefstehenden Augen, den reich herabwallenden Gewändern jenen Maler aus der Spätzeit wieder, dem die sogenannte kleine Passionsfolge im Kölner Museum Nr. 21—26 angehört.

Die betrachteten Miniaturen bieten in einer ausgedehnten Reihe Stichproben das nöthige Material, um den Umschwung des Geschmacks, der sich zunächst in der Tafelmalerei vollzog, mit annähernder Sicherheit zu datiren. Wenn splendid ausgestattete Bilder werthvoller kölnischer Handschriften aus den 90er Jahren des XIV. Jahrh. erst die Anfänge der neuen Kunstweise erkennen lassen, so war dieser Stil damals zweifellos noch das Eigenthum weniger auserwählter Künstler und es mufs als ausgeschlossen gelten, dafs derselbe bereits seit einer Generation bei der Kölner Malerzunft allgemein in Uebung gestanden habe.

In der That zeigen die vortrefflichen Miniaturen aus den Tagen des Wilhelm von Herle ebensowenig die Kennzeichen des neuen Stils, wie die schon betrachteten Wandmalereien jener Epoche. Erst die Federzeichnungen des Privilegienbuchs der Universität vom Jahre 1392 können in dieser Hinsicht mit den vorzüglichsten Tafeln des Clarenaltares in eine Reihe gesetzt werden.

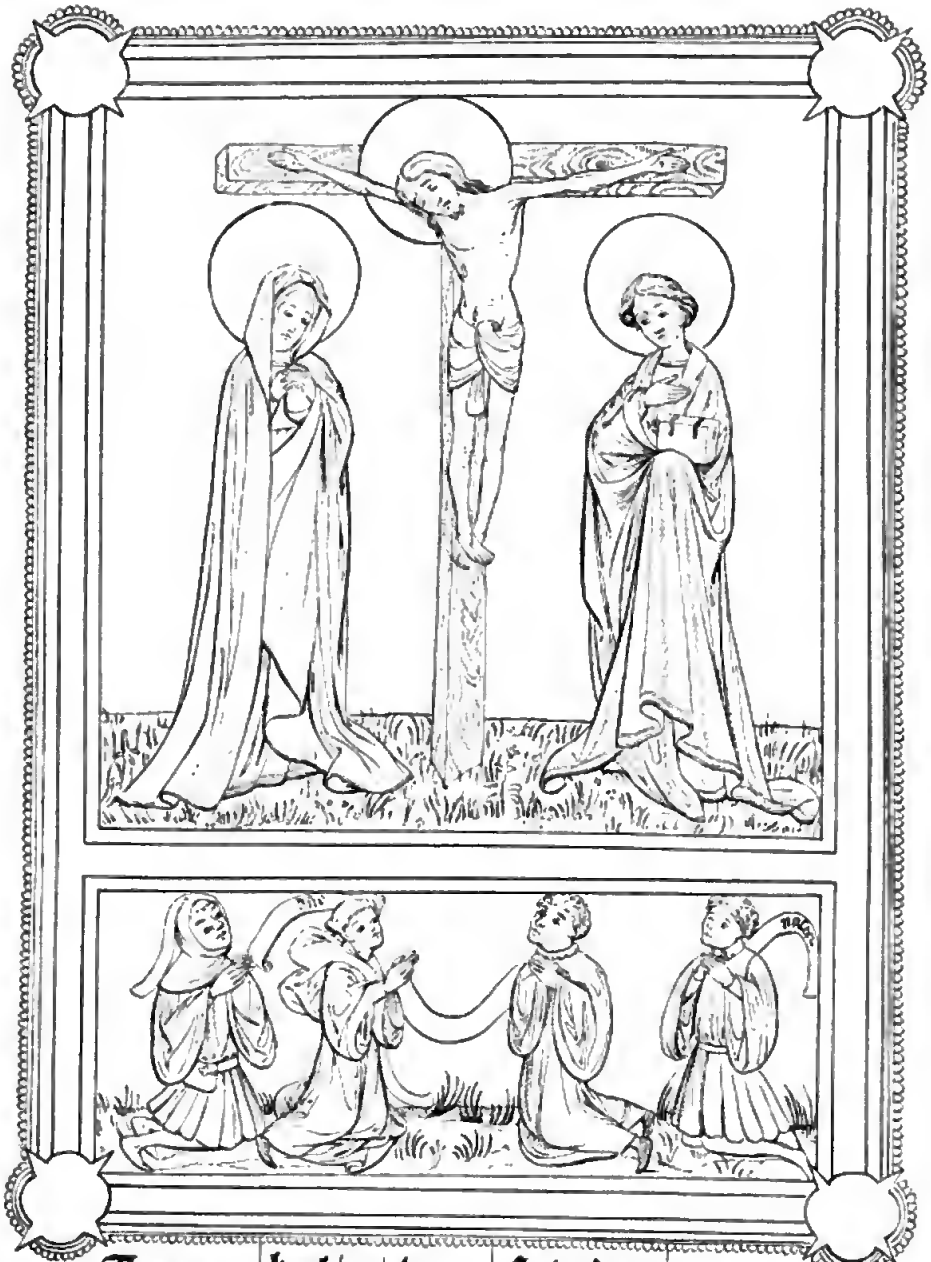
Eine neue Kunstrichtung aber, die erst um die Wende des Jahrhunderts zur höchsten Blüthe gelangte, kann unmöglich mit dem Namen des Meister Wilhelm von Herle in Verbindung gesetzt werden, den wir 1378 als verstorben erwähnt fanden. Die Eintragungen in den Schreinsbüchern, zu welchen nunmehr noch die Verzeichnisse der Rathsmitglieder hinzutreten, weisen uns auch hier den sicheren Weg, den hervorragendsten Maler Kölns um 1400 zu bezeichnen, die jugendfrische Kraft ausfindig zu machen, welche für die rheinische Malerschule eine neue glänzende Epoche heraufführte.

Hermann Wynrich von Wesel heifst der Maler, der seit etwa 1390 das Kölner Kunstleben beherrschte. Er übernahm die Werkstatt des Wilhelm von Herle und heirathete dessen Wittwe. Zum Jahre 1378 findet er sich ohne Standesangabe noch unverehelicht zum ersten Male in den Schreinsbüchern (Schrb. n. 277). 1387 läfst der Maler Hermann Wynrich und seine Gattin Jutta eine Bestimmung in das Vermächtnifsbuch eintragen, welche den Letztlebenden von ihnen beiden zum Erben einsetzt (Schrb. n. 356). 1397 war Hermann zum zweiten Mal mit Mechtildis, der Tochter Johanns von Arwilre vermählt. Er starb 1413/14 mit Hinterlassung von vier minderjährigen Kindern.[14]) Meister Hermann Wynrich von Wesel wurde fünf Mal, nämlich in den Jahren 1397, 1400, 1403, 1410, 1413 als Vertreter seiner Zunft in den Rath gewählt. Er gehört zu den ersten Künstlern, denen diese Würde zu Theil wurde.[15]) Nach dem Sturz der Geschlechter und dem endgültigen

[13]) Kölner Stadtarchiv. Vergl. »Mittheilungen aus dem Kölner Stadtarchiv« 1893, Heft 24. Kelleter, »Handschriften der geistlichen Abth.« Photographie von A. Schmitz.

[14]) Die Söhne Ludwig und Hermann sowie die Nonne Neysgin gelangten erst 1424 in Besitz ihres Kindtheils. Die Tochter Lysbeth war damals schon verstorben.

[15]) Von den Vertretern der Malerzunft im Rathe der Stadt seit 1396—1415 scheint neben Meister Hermann Wynrich von Wesel nur Johann Eckart, der Sohn des Malers Tilman Eckardi ausübender Künstler gewesen zu sein. Johann Eckart zwischen 1396 bis 1413 Rathsmitglied, belastete zweimal, in den Jahren 1398 und 1407 die von seinem Vater ererbten Häuser mit namhaften Leibzuchtrenten zu Gunsten der Gattin des Hermann Wynrich von Wesel. Er starb um 1415.



Abbild. 3. Kölnische Miniatur um 1420.

Siege der Demokratie erscheint Meister Hermann Wynrich 1398 als Vertrauensmann der Zunft mit elf andern Bürgern, darunter auch der Dombaumeister Andreas von Everdingen, vor den Bürgermeistern und Schöffen, um die eidliche Versicherung abzugeben, dafs den gefangenen Patriziern von der Bürgerschaft keine Begnadigung zugesagt sei (Rathsprotokolle 1398 7a). Die Zahl der Schreinsnota, welche zwischen 1387 und 1413 von dem stetig wachsenden Reichthum des Malers zeugen, ist so grofs, dafs wir hier unmöglich weiter auf dieselben eingehen können. Merlo[16]) gibt den Inhalt von 46 Eintragungen näher an. Dieselben erweisen das Ansehen des Künstlers und seine freundschaftlichen Beziehungen zu den ersten Männern Kölns.

Unter den glänzenden Talenten, welche Herzog Philipp II. der Kühne von Burgund († 1404) zur Ausschmückung seiner Stiftung, der Karthause zu Dijon heranzog, befand sich auch der Maler „Herman de Coulogne".[17]) Sein Name steht neben dem des Jehan Malouel, paintre et varlet de chambre de M S le duc.'[18]) Er empfing im Jahre 1402 Zahlung für Malereien zum Schmuck des grofsen Klosterkreuzganges. Aus der mageren Notiz läfst sich die Identität dieses Künstlers mit unserem Meister Hermann Wynrici natürlich nicht bestimmt verbürgen, doch erscheint dieselbe höchst wahrscheinlich.

Ganz besonderen Werth für die rheinische Kunstgeschichte hat nun eine Eintragung vom 4. Sept. 1398 (Sc. Airsbach Portae Pantaleonis. Schrb. n. 2), nach welcher der Canonicus zu St. Severin Costyn Morart v. d. Ducht dem Maler eine Erbrente von 15 m. überträgt mit dem Vorbehalt, dieselbe gegen 24 Goldgulden einlösen zu können, was noch vor Weihnachten desselben Jahres geschah. Die Patrizierfamilie Morart gehörte zu den angesehensten Geschlechtern Kölns, der hier genannte Canonicus Constantin Morart[19]) bekleidete bis 1391 das Amt eines städtischen Protonotars; ein Schuldverhältnifs des vornehmen Prälaten und Würdenträgers zu Hermann Wynrich findet eine glaubwürdige Erklärung am ehesten in einem künstlerischen Auftrage, welchen der Stiftsherr von St. Severin dem berühmtesten Maler Kölns zuwandte. Mit dieser Annahme würde auch der Preis von 24 Goldgulden gut übereinstimmen. Es kommt noch der Umstand hinzu, dafs die Canonici von St. Severin nach einem Beschlufs des Kapitals vom 22. März 1300 (Handschr. im Pfarrarchiv von St. Severin) ausdrücklich zur Mitwirkung an der Ausschmückung der Kirche verpflichtet wurden. Gelingt es daher unter jenen Kunstwerken der Severinskirche, auf welchen ein Stiftsherr als Donator dargestellt ist, ein umfängliches Gemälde ausfindig zu machen, das sich nach seiner künstlerischen Qualität als die Schöpfung eines hervorragenden Meisters erweist, und dessen Entstehung wir mit Sicherheit gegen Ende des XIV. Jahrh. ansetzen müssen, so können wir dasselbe, wenn auch nicht mit unbedingt zwingender Beweiskraft, so doch mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit Meister Hermann Wynrich von Wesel zusprechen.

16) Vergl. Merlo, »Meister der altkölnischen Malerschule« 1852, Nr. 211—256.

17) Vgl. Le Comte de Laborde: »Les ducs de Bourgogne«. Paris 1849—1852, I, p. LXXIII u. 525. „Plusieurs mémoires tirés de la chambre des comptes de Dijon et des archives de la Chartrense."

18) Jehan Malouel wird zwischen 1892—1412 in den Rechnungen erwähnt. Im Jahre 1896 vergoldete und staffirte er fünf Altartafeln für die Karthause; auch malte er ein Diptychon mit der Madonna zwischen den beiden Johannes, Petrus und Antonius, vor welchem der Herzog stets seine Andacht zu verrichten pflegte (Pinchart). — Eine Vorstellung von seiner Kunst vermag uns vielleicht das kleine Triptychon zu geben, welches aus der Auktion Bondot in Dijon (Katalog Nr. 12, irrig dem Broederlam zugewiesen), in die Gallerie Weber zu Hamburg gelangte. Paul Leprieur (»Repertorium« XVIII S. 496) benannte das vorzüglich erhaltene Altärchen „Richtung von Meister Wilhelm", in der »Chronique des arts«, 1895, Nr. 1 u. 2 versetzt er dasselbe irrig als neueste Erwerbung in das Kölner Museum.

19) Constantin Morart de Virtute, Sohn des Protonotars Petrus Morart de Virtute und seiner Gattin Engilradis, seit 1375 als Canonicus an St. Severin genannt, ist schon seit 1370 in städischen Diensten in der Kanzlei thätig. Um 1375 machte er Reisen im Dienste der Stadt; 1379 März 16 wird die Anfertigung geheimer Schriftstücke durch ihn erwähnt. In den Rentregistern wird er als Empfänger mehrerer Leibrenten erwähnt. Am 10. August 1384 erscheint er zuerst als Protonotar, zuletzt wird er in dieser Eigenschaft 1391 Dec. 30 genannt. Nach dem Leibrentenregister von 1408 bezog „her Costyne wilne meyster Peters sone" zweimal jährlich eine Rente. — Das Wappen der Morart (Schild mit zwei Sparren, Helmzier: geflügelte und gekrönte Puppe) kommt an Urkunden des Kölner Stadtarchivs häufig vor. — Vergl. W. Stein, »Akten zur Gesch. der Verfassung etc.« p. CXXVI. Fahne, »Kölnische Geschlechter« I, S. 279.

Ein solches Werk blieb uns aber in dem grofsen Wandgemälde der Sakristei erhalten und wurde schon von Franz Kugler, Schnaase, Scheibler u. A.[20]) mit Bestimmtheit derselben Hand zugewiesen, der wir die vortrefflichsten Darstellungen des Clarenaltars verdanken. Der Crucifixus, umschwebt von klagenden Engeln inmitten der lebensgrofsen Gestalten der Heiligen Maria, Johannes Ev., Petrus, Paulus, Severinus und Margaretha nebst einem Canonicus als Stifter, mufs ehemals von grofsartiger Wirkung gewesen sein. Nach mancher Zerstörung und mehrmaliger „Auffrischung" sind uns leider nur noch wenige Reste des ursprünglichen Gemäldes erhalten geblieben, die Figuren verrathen aber in den Typen und der Zeichnung noch deutlich die Kunstweise des Hauptmeisters jener neuen Stilrichtung. Wenigstens in annähernden Zeitgrenzen kann das Bild auch genauer datirt werden. Der Kirchenpatron St. Severin trägt nämlich das Modell seines Gotteshauses noch ohne den imposanten Glockenthurm, der von Wilhelm II., Herzog von Berg, Graf von Ravensberg († 1408), gestiftet wurde. 1393 März 11 (Handschr. im Pfarrarchiv) finden wir Dekan und Kapitel bemüht, Mittel zu Bauzwecken aufzubringen. Der Grundstein wurde 1393 gelegt, der Thurmbau aber nach der unglücklichen Schlacht bei Cleverham 1397 und in Folge der Gefangennahme des Herzogs nur langsam gefördert und erst 1411 vollendet. Wir werden demnach das Gemälde, auf dem sich die Severinskirche noch in ihrer alten bescheidenen Gestalt zeigt, jedenfalls vor 1411 anzusetzen haben.

Im Zusammenhang mit dem Thurmbau wurde nun auch die übrige Kirche wesentlichen Umgestaltungen unterworfen. Die Substruktionen der beiden Ostthürme hatten den Umbau der Krypta nothwendig gemacht, deren Altäre 1411 neugeweiht wurden. Die südliche Seitenkapelle der Krypta und die darüber befindliche Sakristei wurden damals errichtet und das grofse Rundfenster an der Epistelseite des Chores aus dieser Rücksicht zugemauert.

Als äufserste Termine für die Einweihung dieses Anbaues werden wir die Jahre 1393 und 1411 annehmen müssen und es dürfte wohl einleuchten, dafs die hervorragende Zierde der Sakristei ebenjenes Gemälde ist, welches Costyn Morart von der Ducht dem Maler Hermann Wynrich 1398 mit 24 Goldgulden bezahlte.[21])

Hiermit würden wir dann gleichzeitig annehmen, dafs jener malerische Stil, der sich in dieser Darstellung des Gekreuzigten ausprägt und den man bisher mit dem Namen „Meister Wilhelm" bezeichnete, die charakteristische Eigenart des Hermann Wynrich von Wesel ausmacht. Durch stilkritische Betrachtungen findet diese Hypothese eine werthvolle Stütze und überraschende Bestätigung.

In dem Clarenaltar, der sich heute im hohen Chor des Kölner Domes befindet, blieb uns eine der frühesten Meisterschöpfungen der neuen Richtung erhalten. Hier läfst sich auf das Deutlichste das Erwachen neuer Anschauungen und Ideale erkennen. Die Bilderserien, die sich in zwei Reihen fortlaufend über die inneren und äufseren Flügel des umfänglichen Altarschreins ausbreiten, rühren nicht sämmtlich von einer Hand her; wir können mehrere Künstlerindividualitäten in diesen Gemälden deutlich von einander sondern.[22]) Neben den Gehülfen, die noch in der älteren Tradition

[20]) Vergl. Kugler, »Kheinreise« II, S. 290. Schnaase a. a. O. VI, S. 397—398. Hotho, »Geschichte der christl. Kunst« S. 867. Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892), Nr. 5. — Pausen und Aquarellkopien von C. Hohe im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin. Ausgestellt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin Frühjahr 1895. Vergl. P. Weber, »Repertorium für Kunstw.« XVIII, S. 148 ff.

[21]) Zur Baugeschichte der Severinskirche zu Köln vergl. »Regesten des Capitels« (im Pfarrarchiv). Farragines Geleniane Bd. XV (Stadtarchiv). Gelenius, »De admiranda magnitudine Col.« p. 278. — »Kölner Domblatt« Nr. 80, 82, 125. »Organ für christl. Kunst« XII (1862), S. 242, XIII (1863), S. 255, XIV (1864), S. 241. »Bonner Jahrbücher« Bd. 66 (1879) S. 145 ff. Eine neue Monographie über die Baugeschichte der Kirche wird von Dr. Kort und Kaplan Hefs vorbereitet. — Die heutige Sakristei ist vielleicht identisch mit der mehrfach erwähnten Margarethenkapelle.

[22]) Bereits Passavant, Hotho, Kugler, Schnaase und Waagen haben darauf hingewiesen, dafs wir in den Tafelbildern des Clarenaltares mehrere Hände unterscheiden können. Foerster erkennt in keiner Darstellung des ganzen Altarwerkes „Wilhelms Meisterschaft". Stilistisch stehen die Bilder oben auf den Innenseiten der Aufsenflügel in naher Verwandtschaft mit Tafel Nr. 210 „Szenen aus dem Leben Jesu, Passion und Heilige" im Wallraf-Richartz-Museum. Vergl. Kugler, »Kheinreise« S. 287. — An mehreren Stellen der Tafeln sind auch moderne Retouchen bemerkbar, aus dem Goldgrund sind mehrere Stücke ausgebrochen. Das ganze Altarwerk bedarf dringend einer sorgfältigen Restauration. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

wurzeln, arbeitet ein jugendlicher Meister als Repräsentant der neuen Richtung. Er ist der Urheber jener sechs mittleren Darstellungen aus der Kindheit Jesu, welche diese Vorgänge mit einer Unmittelbarkeit und erquickenden Frische wie ein persönliches Erlebniſs vergegenwärtigen. Als gälte es diese Szenen zum ersten Male aus der Tiefe eines frommen Gemüthes künstlerisch zu gestalten, hat sich der Maler mit Hingebung in den seelischen Gehalt dieser Begebenheiten eingelebt. Er liebt es, seinem ausführlichen Bericht kleine Episoden einzuflechten, in denen ein zartes weibliches Gefühlsleben zum Ausdruck gelangt. Das süfse Kosen, welches das Jesukind der freudestrahlenden Mutter zu Theil werden läfst, die Huld der Himmelskönigin, das Staunen der Hirten über die himmlische Erscheinung, die Lust der Engel wird mit entzückender Ursprünglichkeit geschildert, alles ist mit sicheren flotten Pinselstrichen hingestellt.

Abbild 4 Szenen von den Aufsenflügeln des Clarenaltars.

Auch der Priester, der bei der Wandlung die Hostie emporhebt, an der Thür des Tabernakels, ist ein Werk dieses Meisters, während die Passionsbilder der oberen Reihe nicht auf derselben Höhe der Empfindung und künstlerischen Vollendung stehen. Nur besnnders hervorstechende Einzelheiten, etwa einige Köpfe, wird man auch hier dem mafsgebenden Künstler selbst zuweisen können. Die geringere Lebendigkeit der Kompositionen, die lahmen Bewegungen der Figuren deuten auf eine schwächere Hand hin. Die Gewandung, mit ihren alterthümlichen starren Parallelfalten und den gekräuselten wie übereinander geklebten Säumen erinnert noch mehrfach an plastische Vorbilder.

Die beiden Innenseiten der äufseren Flügel, welche anf Leinwand die Anfangs- und Schlufsszenen der Kindheitsgeschichte und Passion enthalten, fielen wiederum einem andern Maler zu. Dieser Künstler ergeht sich noch völlig in einer traditionellen gothischen Formensprache. Seine überschlanken biegsamen Figuren bewegen die schmalen Glieder mit gezierter Grazie. Die geschwungene Haltung begünstigt den weichen Flufs der langgezogenen Falten. Das Kolorit ist nicht zart verschmolzen wie in den mittleren Tafeln, die Farben sind dunkeler und härter. Die Bildung der Extremitäten, die wellige Haarbehandlung vermehrt den alterthümlichen Charakter, eine zeichnerische Darstellungsweise betont nnch übermäfsig die äufseren Umrisse.

Nur in vier Bildern der oberen Reihe, nämlich „Christus im Garten Gethsemane", „Der Erlöser in der Vorhölle", „Der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena", „Die Himmelfahrt" ist die Arbeit dieses älteren Künstlers unversehrt erhalten geblieben; in allen übrigen Tafeln, namentlich den Szenen der Jugendgeschichte Jesu, hat der mafsgebende Meister die Köpfe, welche seinem Geschmack nicht mehr entsprachen, in seiue ausdrucksfähigeren Typen umgewandelt. (Vgl. Abbild. 4 Sp. 151/152.) Der innige Bezug aller Bilder untereinander, die sich völlig entsprechenden architektonischen Umrahmungen, die fortlaufenden Reihen der Darstellungen, welche nebeneinander die Passinn und Kindheit Jesu in seltener Ausführlichkeit schildern, sprechen durchaus für die Zusammengehörigkeit aller dieser Arbeiten und die gleichzeitige Herstellung des ganzen Werkes in einem Atelier.

Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes, der Heiland im Grabe nnd zwei Reihen Heilige auf rnthem Grund, welche die Aufsenseiten der Flügel schmücken, sind geringe etwas schematisch abgezirkelte Arbeiten eines Schülers. Franz Kugler fand diese Bilder „in verwahrlostem Zustande", dieselben wurden späterhin einer umfassenden Restauration unterzogen.

In diesem Altarwerk für den Nonnenchor der Clarakirche vereinigten sich also alle Kräfte der vnrnehmsten Malerwerkstatt Kölns. Der Meister selbst übernahm nur jene Darstellungen, die seiner Empfindung am meisten zusagten und an ausgezeichneter Stelle dem Auge des Beschauers zunächst standen. Doch bemühte er sich auch die Arbeiten seiner Gehülfen, die noch zum Theil der hergebrachten Manier fnlgten, wenigstens in der Hauptsache durch Beihülfe und Uebermalung seinen Anschauungen anzupassen.

Erinnern wir uns Angesichts dieser Thatsache, dafs Hermann Wynrich von Wesel als junger aufstrebender Künstler die Werkstatt des Wilhelm vnn Herle nach dessen Tode übernahm, in welcher er jedenfalls tüchtige Gesellen antraf, die zunächst noch in der gewohnten Art ihres verstorbenen Meisters fortarbeiteten. Auch gröfsere Aufträge und unvnllendete Tafeln mag Hermann im Atelier Meister Wilhelms vorgefunden haben. Der Clarenaltar bezeichnet die Grenzscheide zweier Stilrichtungen, die sich in dieser Vollendung nur an einer Stätte in Köln zusammenfanden. Eine edle eigenartige Künstlerindividualität befruchtete die alternden Traditionen zu neuem Leben.

Hermann Wynrich von Wesel, den wir die altbewährte Werkstatt des Wilhelm von Herle zu ungeahnter Ertragsfähigkeit steigern sehen, den ersten Vertreter der Kölner Malerzunft um die Wende des Jahrhunderts, werden wir als den Schöpfer der vnrzüglichsten Darstellungen des Clarenaltars nnd somit als den genialen Urheber eines neuen malerischen Stils in Köln zu betrachten haben. Ihm gebührt in vollem Maafse der Ruhm, den man bisher kritiklns auf den Namen „Meister Wilhelm" häufte.

(Fortsetzung folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe.

Friedrich Overbeck, der sinnige Meister, der es nicht als eine Entweihung seiner Kunst ansah, wenn Stift und Pinsel nicht allein dazu da sein wollen, um den flüchtigen Kindern der Phantasie Gestalt und Leben zu verleihen, sondern auch um verstandesklare Ideen auszudrücken und mit dem Duft der Farbenpoesie zu umgeben, hat eine gedankenreiche Komposition hinterlassen:[1]) die Jungfrauen des Evangeliums als Sinnbild der christlichen Kunst in ihrer entscheidenden Stunde. Nach der langen Zeit der Entfremdung erwartet die Kunst den himmlischen Bräutigam, der sie wieder in seine Gemächer einführen will. Wird sie nicht den thörichten Jungfrauen gleichen? Wird das Oel, das der Geist unseres Jahrhunderts in ihre Lampe gefüllt hat, hinreichen? Wird die Flamme, die von hochzeitlichem Eifer entzündet wurde, Kraft haben zu leuchten bis zum vollen Anbruche des neuen Tages kirchlicher Kunst?

Für die Richtung, die sich an Overbeck's und seiner Genossen Namen knüpft, hat die Geschichte bereits die Antwort gegeben. Aber heute möchte man von Neuem jene sorgenvollen Fragen stellen an Alle, die es redlich meinen mit der abermals erhofften gröfsern Zukunft. Gewifs, es gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen katholischen Lebens in der Gegenwart, dafs auch der Genius der heiligen Kunst sein leuchtendes Auge wieder aufschlagen und seine schlaff gewordenen Schwingen im frischen Morgenwinde neuer Begeisterung prüfen will. Indefs, steht nicht zu befürchten, dafs sein Flug durch allzu enge Bahnen streiche, oder dafs er keck und willkürlich Kreise ziehe, die sich planlos in's Weite und Unbestimmte verlieren? Angesichts der jüngsten Bewegungen lassen sich solche Besorgnisse nicht ganz abweisen.

Da hören wir mit ebenso feinsinniger Kritik wie weihevoller Beredtsamkeit eine klösterliche Malerschule als die begnadete preisen, in deren Schofse die kirchliche Kunst wiedergeboren werde. Auch wir bewundern aufrichtig die künstlerische Kraft, die so hohe Gedanken, die Gefühle von so tiefer und warmer Religiösität in so einfache Formen zu giefsen weifs. Auch wir verehren den lieblich ernsten Hauch weltverachtender Aszese, der durch ihre Bilder geht. Allein zweifeln darf man doch, ob die Hände, die sie schufen, berufen sind, uns den neuen kirchlichen Stil monumentaler Malerei zu geben. Denn auf mehr als einem Blatte hat die Kunstgeschichte es verzeichnet, dafs die Wandmalerei als der unmittelbare Sprofs am Stamme der Architektur kraftlos wird, wenn sie sich innerlich von dieser und ihren charakteristischen Stilgesetzen loslöst. Eine Weise der Auffassung und Formgebung, die zugleich für die ernsten Mauern einer romanischen Basilika wie für die lebendigen Gliederungen einer spätgothischen Hallenkirche und selbst für das hochtönende Pathos des Barocco passen will, setzt sich der Gefahr aus, nirgendwo heimisch zu werden.

Doch besitzt vielleicht diese Kunst einen besondern Rechtstitel, über alle historischen Stile der Baukunst und ihre Forderungen hinwegzuschreiten, während man sonst glaubt, die monumentale Malerei müsse, wie es in ihrer Natur liegt, im Dienste jener stehen. Man versichert uns nämlich, dafs diese Schule in souveräner Majestät hoch über Allem throne, was die einzelnen Epochen hervorgebracht haben, und darum sich nicht an einen architektonischen Stilcharakter zu binden brauche. Man rühmt uns den gesunden Eklektizismus, der nunmehr aus der ganzen Vergangenheit alle „Elemente, Gesetze und Formen" herausgefunden habe, die „von universaler Gültigkeit und bleibendem Werthe" seien. Freilich ist es richtig, dafs es gewisse unvergängliche Grundideen in der religiösen Kunst des Christenthums gibt, die so ewig sind wie der Gott, der sie offenbarte; aber die Sprache, in der die Kunst sie nachstammelt, ist in unaufhaltsamem Wechsel begriffen. *Πάντα ῥεῖ*, hat ein alter Philosoph gesagt, und die wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung hat ihm wie für alle Gebiete des Menschlichen so auch für das der Kunst Recht gegeben. Und wenn man uns doch einmal die geheimnifsvolle Richtschnur verriethe, an der gemessen werden soll, was aus den Jahrhunderten des Kunstlebens als vergänglich und den Wandlungen des Volksgeistes unterworfen anzusehen sei, und was nicht. Der Aestbetik wie auch der Beurtheilung der kirchlichen Kunstgeschichte würde damit ein unermefslicher Dienst erwiesen sein.

[1]) M. Howitt, »Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen«. Freiburg 1886, II, 375 f.

Wir können uns bewundernd beugen vor dem hohen Geiste, der in der alten Kunst des Ostens lebt, und in den starren, übermenschlichen Formen und Ausdrucksarten byzantinischer Bilder ein Ideal verehren, wie das Göttliche dem irdischen Empfinden nahe gebracht werden kann. Aber nicht vergessen dürfen wir, dafs hierin gerade die Eigenthümlichkeit der späteren griechischen Theologie und eine halborientalische Kultur sich ausspricht, die so wenig auf universale Bedeutung Anspruch erheben können, dafs sie nicht blofs uns heutige Menschen, sondern auch das gereifte Mittelalter fremdartig anmutheten. Man mag lernend vor der erhabenen Einfalt eines Fra Angelico stehen, aber ohne zu übersehen, dafs in seinen Werken die ganz spezifische italienische Mystik des XIV. Jahrh. ihre Verkörperung gefunden hat. Wenn man selbst zu den Ufern des Nil pilgert, um dort ornamentale Motive zu suchen, so sollte man ihren Zusammenhang mit der polytheistischen Naturvergötterung des alten Aegyptens nicht aufser Acht lassen. Es ist nicht gerade nöthig, ein kunsthistorischer „Darwinist" zu sein, der mit mitleidiger Verachtung auf alles Frühere als auf endgültig überwundene Entwickelungsphasen des künstlerischen Strebens herabblickt, um es bedenklich zu finden, wenn Elemente, Gedanken und Ausdrucksweisen, die in einer geschlossenen Kunstrichtung der Vergangenheit ihre grofse Bedeutung hatten, die den verschiedensten Kulturperioden und dem verschiedenartigsten nationalen Boden entsprungen sind, künstlich zusammengeschweifst werden, um aus ihnen die Kunst der Zukunft entstehen zu lassen. Geschickten Händen gelingt es ja, daraus ein Ganzes herzustellen, die unharmonischen Farben so lange abzutönen und zu verschmelzen, soviel zarte Lasuren darüber zu legen, bis eine gewisse einheitliche Stimmung zu Tage tritt. Aber was fehlt, ist das zeugungskräftige Leben, der Pulsschlag eigenartiger künstlerischer Kraft, die doch stets das Treibende für die Weiterentwickelung bleibt.

Indefs, erwidert man, jene Schule rede eben eine „Weltsprache", die jedem verständlich sein wolle. Ein grofses Wort! Leider hat es, seitdem am Fufse des babylonischen Thurmes die Völker gespaltet wurden, keine Weltsprache mehr gegeben und ist eine solche nach Gottes Anordnung nicht mehr möglich. Die innerste Eigenthümlichkeit der Nationen liegt in ihrer Sprache ausgedrückt. Was dem einzelnen Volksgenossen tief in die Seele dringen und die heiligsten Empfindungen wachrufen soll, kann er nur in den Lauten verstehen, die er vom Munde der Mutter lernte. Das gilt nicht blofs vom gesprochenen Wort, sondern in vielleicht noch höherem Grade von der Bildersprache der Kunst, die für die Plastik ihrer Ausdrücke gerade in der Phantasie und dem Gemüthsleben des Volkes, die doch unter jedem Himmelsstriche anders geartet sind, das empfängliche Ohr sucht. Eine Kunst, die sich an Alle wendet, die volksthümlich sein will — und die religiöse und kirchliche Kunst m u f s es sein, wie ja auch Christenthum und Kirche in gleicher Weise die Höhen der Menschheit wie ihre Tiefen umfassen — darf keine künstlich zurecht gemachte Weltsprache sein, sondern mufs sich schon herablassen, in der Sprache des Volkes und selbst ein wenig im Dialekt zu reden.

Läfst sich diese Kunst in gewissem Sinne als archaistisch bezeichnen, indem sie mit Ueberlegung sich an einzelne weit zurückliegende und von der heimischen Kunst weit abliegende Typen anschliefst, aber ebenso entschlossen die künstlerische Vergangenheit als G a n z e s und ihre entwickelungsgesetzlichen Ergebnisse ablehnt, so wenden sich Andere entschieden den modernen Idealen zu. Nicht als ob sie a l l e s Recht der Tradition verwürfen: sie erkennen vielmehr an, dafs ein und derselbe Strom von religiösen Thatsachen, Ideen und ikonographischen Ueberlieferungen durch die christlichen Zeiten gehe und auf seinen breiten Wellen auch die heutige Kunst weitertragen müsse. Aber sie sprechen in demselben Athemzuge über die Malerei und Plastik des XIII. oder XIV. Jahrh. — warum nicht auch die des XV. Jahrh.? — aus denen doch auch den Menschen des XIX. noch eine Fülle künstlerischen Lebens entgegenströmt, mit vornehmem Achselzucken als über „erstarrte Ueberreste vergangener Jahrhunderte, und wenn sie auch die andächtigsten gewesen wären". Dagegen legen sie den entscheidenden Ton auf ein Schaffen voll aus dem Geiste der Gegenwart heraus: „heute wollen wir Gestalten sehen, die frisch aus dem Leben geschöpft sind . . ., wir wollen Verkörperungen nach den Normen des Empfindens unserer Tage". Es ist die mafsgebende Bedeutung des Subjektiven, der Individualität, der persönlichen Eigenart, und wie all' die grofsen Zauberwörter

der neuern Zeit heifsen, die man anruft: „es soll Jeder malen und meifseln, wie es seiner Weise entspricht". In demselben Sinne baut ein anderer Wortführer jener Kreise seine ganze Hoffnung auf „die Offenbarung des guten und festen Willens, gerichtet auf die Ziele wahrer Kunst". „Nun wohlan," versicherte er, „dieser feste und gute Wille ist uns die Hauptsache!"

Sicherlich würde eine Kunstübung, die keine innigere Fühlung mit den Zeitgenossen zu gewinnen vermag und die das lebenerhaltende Feuer individueller Erfassung erstickt, ihren Namen nicht mehr verdienen, und andrerseits würde „blinde Unterwerfung unter die Tradition früherer Jahrhunderte" in der That den Todeskeim in sich tragen. Allein wir meinen, dafs, um biblisch zu sprechen[3]) zwischen jenem „Steine des Anstofses" und diesem „Felsen des Aergernisses" noch eine breite Strafse hindurchführe zum „Heiligthum" der wahren kirchlichen Kunst. An des Jahrhunderts Neige, im Vorgefühle, dafs ein neuer grofser Anlauf genommen werden mufs, stofsen manche Bestrebungen scheinbar scharf und eckig zusammen, deren Ziele nicht soweit von einander liegen. Es kommt nur darauf an, die Wege aufzuklären, die führenden Gedanken rückhaltslos darzulegen, die Kräfte zu nähern. Und wenn im Folgenden der Versuch gemacht wird, hierzu einige Erwägungen auszusprechen nnd zu begründen, so werden die Männer, die ehrlich und in reiner Begeisterung der heiligen Kunst dienen wollen, darin nichts Anderes erblicken als den Beweis des lebhaften Interesses an jenen Fragen.

Vor Allem dürfte es gut sein, genau die Begriffe zu scheiden. Man spricht von christlicher Kunst, religiöser Kunst, kirchlicher Kunst in willkürlichem Wechsel und bringt dadurch etwas Schillerndes und Mifsverständliches in die Erörterung.

Der Ausdruck christliche Kunst umspannt das gesammte Kunstschaffen der christlichen Völker, das religiöse wie das profane, alle Werke, die im Boden einer christlichen Bildung wurzeln, mögen sie auch keinerlei übernatürliche Dinge wiederspiegeln. Die christliche Kunst steht im Gegensatz zur heidnischen des Alterthums, zur mohammedanischen Kunst des Mittelalters und auch zur Kunst der modernen, dem Glauben entfremdeten Welt. Für diese Kunst mufs man die gröfste Freiheit beanspruchen. Es ist wirklich nicht abzusehen, wie man ihr andere Schranken ziehen dürfte als die in der allgemein christlichen Weltanschauung gegebenen.

Enger ist das Gebiet, das die religiöse Kunst umschreibt. Sie stellt sich ausschliefslich in den Dienst der Offenbarung und der von dem Lichte derselben bestrahlten natürlichen Religion und Sittlichkeit. Sie will die erhabenen Thatsachen und Wahrheiten des Christenthums zur künstlerischen Erscheinung bringen und durch die ergreifende Plastik ihrer Sprache dem Fühlen des sinnlichen Menschen vermitteln. Hier ist die Forderung ebenso berechtigt als auch hinreichend, dafs ein Kunstwerk „aus dem individuellen Empfinden des Künstlers erfliefsend, der christlichen Idee, die ihm zum Vorwurfe gedient, in einer der Erhabenheit derselben würdigen, in Bezug auf künstlerische Durchbildung auch den strengsten Anforderungen genügenden Form Verkörperung bringe". Wenn nur der christliche Inhalt nicht verletzt wird, mögen Auffassung und Darstellungsweise sich ganz nach dem persönlichen Geschmack des Meisters und den ästhetischen Strömungen der Zeit richten. Eine Generation, die sich noch durch die Madonnen Raffaels oder gar der Venezianer fromm angeregt fühlte, mag diese Bilder der religiösen Malerei zuzählen. Warum soll ein Zeitalter, das in einem derben Realismus oder in idealistischer Körperlosigkeit die Schönheit sieht, sich nicht so auch seine Heiligen malen und meifseln lassen?

Von der religiösen Kunst ist die kirchliche wohl zu unterscheiden: jene Kunst, die dem öffentlichen und offiziellen Kultus dient, die das Haus Gottes und den Opferaltar erbaut und schmückt, die liturgischen Geräthe bildet und unter deren Assistenz die heiligen Geheimnisse sich vollziehen. So wenig religiöse Lyrik, und mag sie auch noch so innig fromm empfunden und noch so sehr von theologischen Gedanken durchwebt sein, ein Kirchenlied oder gar liturgische Poesie ist, und so wenig religiöse Musik schon Kirchenmusik ist, so wenig fällt auch die religiöse Kunst mit der kirchlichen Kunst zusammen. Nie wird man sich über Wesen und Aufgabe dieser klar werden, wenn man die Grenzen verwischt, die sie von dem weiten Gebiete der persönlichen Religiösität und der privaten Erhauung trennen.

Die kirchliche Kunst, wie sie im Heiligthume wohnt und zum Heiligthume als integrirender

[3]) Isai 8, 14.

Bestandtheil gehört, mufs auch aus diesem erwachsen und sich nähren mit dem Geiste, der hier weht. Das ist der Geist einer grofsartigen und feierlichen Objektivität des Religiösen. Nicht was der Einzelne denkt und fühlt und ersehnt, darf sich hier vordrängen, sondern die Kirche als Gesammtheit handelt und spricht hier im Namen und Sinne Aller. Welch' unvergleichlich objektiven Charakter trägt die Liturgie und wie verständlich tönt sie gleichwohl in jede Christenseele hinein, die intimsten Stimmungen sympathisch berührend! Im Bereiche des rein Menschlichen könnte daraus die „Schablone" entstehen, aber hier waltet das Göttliche, und sein Hauch schützt und bewahrt unversiegliches Leben. Aus der Quelle dieses in strengen und doch wieder so ideen- und formenreichen Bahnen sich bewegenden Lebens hat die kirchliche Kunst bis zum Ausgange des Mittelalters geschöpft. Meister, denen es wahrlich an genialer Originalität nicht gefehlt hat, wufsten hier ihre eigenen Empfindungen zu dämpfen und liefsen höchstens an untergeordneten Theilen der Dekoration ihren künstlerischen Launen die Zügel schiefsen. Es wäre eine Umkehrung der Ordnung, wenn ein jeder beliebiger Künstler seine Subjektivität, die immerhin geistvoll und fromm sein kann, in einem Werke hervorkehren wollte, das dem allgemeinen kirchlichen Gebrauche dienen und belehrend und erbauend sich an das Volk wenden soll.

Der Geist, der im Heiligthume herrschen mufs und auch die kirchliche Kunst umschwebt, ist ferner der Geist des Traditionellen. Ueber dieses Fundamentalprinzip, auf dem sich das ganze Wesen des Katholizismus aufbaut, braucht wohl kein Wort weiter verloren zu werden. Gewifs denkt Niemand daran, etwa gegen die altehrwürdige Dramatik des Gottesdienstes, obschon sie aus antikem Empfinden geboren worden ist, und gegen die liturgischen Gebetsformeln, die schon vor mehr als einem Jahrtausend erklangen, den Vorwurf zu erheben, sie redeten nicht „zum Verständnisse unserer Zeitgenossen" oder sie dürften nur „nach den Normen des Empfindens unserer Tage" gestaltet sein. Warum soll es dann aber mit der kirchlichen Kunst, die in Berührung mit der Liturgie steht, und durch die jene Dramatik und jene Formeln hindurchklingen, so ganz anders gehalten werden? Was die Tonkunst angeht, so dringt doch immer mächtiger die Ueberzeugung durch, dafs es einen traditionellen, an strenge Gesetze gebundenen, kirchlichen Stil gibt, vor dem jede andere Musik aus der Kirche weichen mufs. Freilich ist unbedingt zuzugehen, dafs die Kirchenmusik in viel unmittelbarerem Zusammenhange mit der Liturgie steht als die bildende Kunst, und dafs dieser die Kreise weiter zu ziehen sind. Und auch das mufs zugegeben werden, dafs für die Architektur, Plastik und Malerei noch viel weniger die Gesetze der Kirchlichkeit irgendwo kodifizirt worden sind als für die Musik. Aber das thut ihrem gewohnheitsrechtlichen Vorhandensein keinen Eintrag. Sie sind zu entnehmen aus der ununterbrochenen künstlerischen Ueberlieferung und Weiterentwickelung bis zu dem Zeitpunkte, wo die hereinfluthende heidnische Renaissance die Kette der Tradition gewaltsam abbrach.[3]) Neuestens hat selbst ein Vertheidiger des Individualismus in der kirchlichen Kunst anerkannt, dafs es solche Gesetze gibt, und er war Theologe genug, um auch für das heutige kirchliche Kunstwerk „kirchlich-liturgische Gerechtigkeit" zu fordern.[4])

Für die Baukunst sind wir glücklicherweise so weit, dafs wohl allgemeine Uebereinstimmung herrscht, es dürfe heutzutage nur mehr in einem der historischen Stile des Mittelalters gebaut werden. Um so seltsamer berührt es Jene, die aus Aesthetik und Geschichte gelernt zu haben meinen, die bildenden Künste machten einen harmonischen Dreiklang aus, nun sehen zu müssen, wie Bildnerei und Malerei den mittelalterlichen Vorbildern den Rücken kehren wollen und einen echt modernen Freibrief beanspruchen. Aus den Werken der Architektur sind sie hervorgegangen und grofs geworden, aus ihnen haben sie Kraft und Leben gesogen. Allerdings für die weltliche und selbst die religiöse Kunst sind sie längst und mit Recht der patria potestas entwachsen und selbstständig geworden. Allein die kirchliche Plastik und Malerei, die keine andere Aufgabe haben wollen und können, als das Bauwerk künstlerisch auszugestalten und zu schmücken, begeben sich eben damit freiwillig

[3]) Gegen das Eindringen einer realistischen Renaissancekunst in die Kirchen warnte schon im Jahre 1522 Emser und wünschte, dafs man den Bildern „die Mafs und Regel geben wolle, die ihnen die alten Väter und Konzilien gesetzt haben" (Janssen, »Geschichte des deutschen Volkes« 14, II, 216 A. 1).

[4]) »Hist.-pol. Blätter« Bd. 115 (1895) S. 210.

in das alte pietätsvolle Abhängigkeitsverhältnifs zurück, und schlecht würde es ihnen anstehen, wenn sie als emanzipirte Töchter den Sinn der Mutter mifsachten und ihr Recht meistern wollten.

Bisher hat noch jede Kunstepoche, Renaissance, Barock, und der Klassizismus nicht ausgenommen, den Grundsatz der stilistischen Einheit zwischen den drei bildenden Künsten hochgehalten. Derselbe Charakter, der dem Baustile aufgeprägt ist, hat noch stets die Hand des Bildhauers und Malers geführt, sobald sie sich in die Gefolgschaft des Architekten begaben. Was der grofse Kornelius als seinen Wahlspruch hinstellte, „nicht die Künste, sondern die Kunst", galt der Kirche als selbstverständlich, bis die klugen Kinder des XIX. Jahrh. kamen und das Gotteshaus wie ein Museum behandeln zu dürfen glaubten, in das man neben die stilvollen Bilder der alten Meister die Erzeugnisse der regellosen und sich selbst verschlingenden modernen Muse hängt, oder wie Wohnräume, die man nach der Mode ausstaffirt.

Wenn es wahr wäre, was man anzunehmen scheint, dafs die kirchliche Baukunst keinen andern Zweck habe, als den „Bedürfnissen unseres Gottesdienstes" zu genügen, so möchte solches eher begreiflich erscheinen. Indefs würde damit die Königin der Künste aufhören, Kunst zu sein und zum blofsen Kunsthandwerk herabsinken. Gestützt auf die Kunstgeschichte aller Zeiten werden wir vielmehr daran festhalten müssen, dafs auch die kirchliche Architektur Werke hervorbringt, die neben und mit dem praktischen Zwecke wirklichen künstlerischen Werth besitzen, die idealen Gehalt in körperlicher Hülle darbieten. Allerdings liegt es in der Natur dieser Kunst und ihrer eigenthümlich beschränkten Ausdrucksmittel, dafs sie ihre Gedanken nur in allgemeinen Andeutungen und mit der massigen Wucht des Lapidarstiles äufsern kann. Diese Gedanken im Einzelnen auszuführen, das angeschlagene Thema weiter zu spinnen, die künstlerische Idee des Bauwerkes lebendig und phantasievoll zu entwickeln, fällt der dienende Kunst des Meifsels und Pinsels zu. Auch hieraus ergibt sich wieder, dafs diese im engen Anschlufs an den architektonischen Stil arbeiten müssen, und dafs die Anerkennung der mittelalterlichen Baukunst als des „unübertroffenen Musters und Vorbildes" auf der einen Seite und der Ruf: Los von der mittelalterlichee Malerei und Bildnerei, auf der andern Seite, nicht den Vorzug einheitlicher und folgerichtiger Anschauung für sich haben.

Uebrigens läfst sich die Frage noch von einem höhern Gesichtspunkte aus betrachten. Die Bestrebungen, der kirchlichen Kunstübung neue Lebenskraft einzuflöfsen, sind nicht blofs an sich edel und dankenswerth, sondern auch im Gesammtorganismus der katholischen Erneuerung eine gebieterische Nothwendigkeit. Während nach allen Richtungen des kirchlichen Lebens ein frischer Aufschwung sich bemerkbar macht, der uns mit stolzer Erwartung dem kommenden Jahrhundert entgegen sehen läfst, kann die Kunst nicht zurückbleiben. Es ist ein Gesetz, das durch die ganze Geschichte der Kirche verfolgt werden kann, dafs, so oft ein neues Zeitalter ihres Kulturlebens anbrach, die Kunst zwar gewöhnlich als eines der jüngsten aber auch der vornehmsten Glieder dieser Kultur erschien. Es ist jedoch auch ein historisches Gesetz, dafs die Kunst jedesmal im engsten und wesentlichsten Zusammenhange mit den übrigen Ausstrahlungen des wiedererwachten kirchlichen Geistes stand, namentlich mit der Wissenschaft, an deren geistigem Charakter sie Theil hat, und in deren Verein sie ja fast sprüchwörtlich genannt zu werden pflegt. Wenn auch die Fäden, die zwischen beiden Kreisen hin und her weben, nicht an der Oberfläche liegen, so ist es doch nicht schwer zu begreifen, warum die Glanzzeit der patristischen Theologie die Blüthe der altchristlichen und byzantinischen Kunst nach sich zog, warum mit der Wiedergeburt der Litteratur im karolingischen und ottonischen Zeitalter die romanische Kunst ihren Triumphzug begann, warum mit der Entfaltung der mittelalterlichen Scholastik und Mystik die Entstehung der gothischen Kunstweise zusammen fiel, und warum jedesmal ein Zug wesenhafter Einheitlichkeit und gleichen Charakters durch die Gebiete von Kunst und Wissenschaft ging. Das sind keine „theoretischen Spielereien", sondern ist die Lehre, die der ernste Gang der Geschichte gibt.

Wird diese Lehre nicht auch für die Gegenwart gelten? Oder haben wir einen, nicht aus der Flüchtigkeit und Keckheit der modernen, alle historische Kontinuität verachtenden Art, sondern aus ernster Beobachtung geschöpften Grund zu der Annahme, heute dürfe die kirch-

Digitized by Google

liche Kunst ungestraft abschwenken aus der grofsen innern Strömung des Katholizismus? Die Philosophie und Theologie haben den Versuch gewagt und sind kläglich gescheitert. Jetzt forschen sie rückwärts, um den festen Boden zu gewinnen, auf dem sich der neue Bau der kirchlichen Wissenschaft erheben soll. Hiermit ist keine „schroffe Zurückweisung der unleugbaren Errungenschaften" der modernen Wissenschaft gegeben. Die katholische Forschung verschmäht nicht die neuen Methoden und die verfeinerten Instrumente geistiger Arbeit, aber was Prinzipien, Auffassung und letzte Ziele angeht, so sucht sie in allem Wesentlichen an der Tradition festzuhalten. Sie will die Aussöhnung mit dem modernen Geiste, jedoch nicht indem sie sich ihm unterwirft, sondern das Falsche in ihm überwindet. So wird sie auch allmählich wieder dazu gelangen, auch „zum Verständnisse der Zeitgenossen zu reden".

Aehnliches werden wir in der kirchlichen Kunst erstreben müssen: nämlich wieder anzuknüpfen an die geschichtliche Entwickelung, und zwar auf jener Stufe, wo das künstlerische Ringen aller voraufgegangenen Jahrhunderte den Höhepunkt erreicht hatte und in vollem Reichthum und ganzer Kraftentfaltung dastand, und ehe noch die Verweltlichung der Renaissance der Tochter des Heiligthums den reinen Sinn verwirrte. Es sind die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters, die nicht allein die Gothik, sondern auch die besten Leistungen romanischer Plastik und Ornamentik in sich begreifen. Sie sind zugleich auch die Blüthezeit der nationalen Kunst Deutschlands und stellen die vollendetste Verkörperung der kirchlich-germanischen Kulturideale dar. Diese Periode umschliefst eine Fülle wahrhaft individuellen künstlerischen Könnens und eine reiche Mannigfaltigkeit der Schulen und Richtungen, aber überall weht derselbe traditionelle Geist der alten kirchlichen Kunst.

Es kann also keineswegs von einem „starren Festhalten an den Ausdrucksformen" bestimmter epochemachender Erscheinungen die Rede sein. Wohl aber glauben wir, dafs für die Wiedergewinnung und das innige Vertrautwerden mit dem Wesen der kirchlichen Kunst nichts fruchtbarer wirken könne, als ein gründliches Studium und ein liebevolles Sichversenken in die anerkannten Meisterwerke jener Zeit, nicht in der Absicht, sie zu kopiren, sondern freischaffend aus ihnen heraus den unvergänglichen Ideen der Kirche jene Formen zu geben, die ihnen congenial sind.

Wenn im Gegensatz hierzu bemerkt worden ist, die „Klärung über Stil und Auffassung, die gründliche theoretische Erkenntnifs über den spezifischen Inhalt und die beste Form des modernen christlichen Kunstwerkes, das sichere und klar begründete Verständnifs über die kirchlich-liturgische Gerechtigkeit und über die Grenzen des Typischen und Traditionellen gegenüber dem Individuellen könne nur nach und nach als Resultat längerer gewissenhafter Arbeit verständnifsvoller, wenn auch strenger, so doch wohlwollender Kritik sich ergeben"[5] — so drängt sich, abgesehen von der Gefahr, dafs inzwischen unter dem Wirrwar der sich kreuzenden Meinungen die aufkeimende Pflanzung ersticken könnte, die Frage auf, woher man den Maafsstab für solche Kritik nehmen soll. Etwa aus luftigen religiös-ästhetischen Spekulationen? Oder aus den Neigungen eines künstlerisch nicht erzogenen Publikums? Oder gar aus den akademischen Theorien oder den subjektiven Anschauungen sich befehdender Künstler? Das wird schwerlich Jemand im Ernste wollen. Das würde auch der Naturwüchsigkeit der kirchlichen Kunst, mit der sie zu allen Zeiten aus dem vollen Bewufstsein des kirchlichen Lebens hervorgequollen ist, widersprechen.

Wenn wir hingegen jenen Maafsstab in den Werken der letzten grofsen Periode rein kirchlicher Kunst suchen, so hat dies nicht den Sinn, als ob das emporstrebende Künstlerthum der Gegenwart für immer an die mittelalterlichen Vorbilder gebunden, in den geistigen Kreis jener Formen und Auffassungsweisen gebannt bleiben müsse. Nein, es gilt nur die Grundlage für eine grofse Zukunft breit und und fest genug zu legen; anstatt sie in den Flugsand des Tagesgeschmackes hineinzubauen, sie auf den gewachsenen Felsen der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung zu stützen. Wir haben wahrlich keine Kräfte im Ueberflufs, um sie in kühnen Versuchen vergeuden zu dürfen. Sonst könnte es uns beschieden sein, bald wieder auf den Trümmern so vieler hochherziger Anstrengungen und freudiger Hoffnungen unsere Harfen zu zerbrechen und Klagelieder anzustimmen.

[5] »Hist.-pol. Blätter« a. a. O. S. 210.

Vestigia terrent. Das Nazarenerthum verfügte gewifs über bedeutende und tief religiöse Meister; es erfreute sich einer ziemlichen Geschlossenheit der künstlerischen Richtungen und Ziele; es wurde getragen von der romantischen Begeisterung der Zeitgenossen. Und doch: *quaeres locum eius et non invenies.* Möchte das nicht die Inschrift sein, die das kommende Geschlecht unserer kirchlichen Kunst zu setzen hat!

Bonn. Heinrich Schrörs.

Nachrichten.

August Reichensperger †. Der Veteran unter den Vertretern der christlichen Kunstarchäologie, weit über ein halbes Jahrhundert, bis in sein 88. Lebensjahr, der bekannteste und feurigste Vorkämpfer für die mittelalterliche, vielmehr für die gothische Kunstweise hat seinen wetterfesten Körper unter das Joch des Todes beugen müssen (16. Juli), und auf sein frisches Grab legt an den zahllosen Dankeskränzen einen ganz besonderen diese Zeitschrift, zu deren Programm, obwohl er an dessen Aufstellung nicht betheiligt war, er mit aller Entschiedenheit sich bekannte und deren Förderung eine der angelegentlichsten Sorgen seiner letzten Jahre bildete. Durch seine persönlichen Beziehungen zu den Kunstromantikern Frankreichs, Englands, Belgiens schon in den dreifsiger Jahren für die christliche Kunst und deren Erneuerung im Sinne des späteren Mittelalters gewonnen hat Reichensperger diese Fahne mit eiserner Konsequenz, mit heroischer Begeisterung hochgehalten, sie mit fester Hand unaufhörlich vorantragend in Schrift und Wort, im Parlament und in Vereinen, im öffentlichen und im privaten Leben. In der Verherrlichung der nationalen Kunst und in der Bekämpfung des Surrogatentbums gipfelten seine stets von grofsen Gesichtspunkten getragenen Bestrebungen, die in einer unerschütterlichen Ueberzeugung ihre Quelle, in ganz bestimmten, praktischen Forderungen ihre Ziele hatten und in geistvollen Erörterungen ihren Ausdruck fanden. Wie von dem Kölner Dom und seinem Weiterbau in Deutschland die romantischen Kunstbestrebungen ihren Ausgang nahmen, so knüpfte Reichensperger auch an ihn vornehmlich seine Belehrungen, seine Warnungen, seine Rathschläge von seiner ersten schon 1840 erschienenen Schrift: „Einige Gedanken über den Dombau zu Köln" und seinen ersten Artikeln im „Kölner Domblatt" des Jahres 1842 bis an seinen letzten Aeufserungen über den neuen Centralbahnhof und dessen Verhältnifs zum Kölner Dom. Unvergänglich sind die Verdienste, die er um diesen, seinen Ausbau und die auf diese Weise verherrlichte Kunstrichtung sich erworben hat, vor Allem durch die Anregung und Begeisterung, die er zu wecken und zu verbreiten verstand, wie kein Anderer. Manche Fehde veranlasste er durch seine rücksichtslose Verwerfung der Renaissance, aber selbst aus den Kämpfen mit an positiven Kunstkenntnissen ihm überlegenen Kritikern ging er, dank seiner dialektischen Gewandtheit und seinem schlagfertigen Humor zumeist unverletzt, nicht selten als Sieger hervor, auch von seinen Gegnern hochgeachtet wegen seines liebenswürdigen, echt rheinischen Wesens, welches in sachliche Differenzen niemals persönliche Motive hineintrug. So konnte er selbst auf dem kunstarchäologischen Gebiete, auf welchem der Enthusiasmus der Romantiker allmählich vor dem Ernste der Forschung in den Hintergrund hatte treten müssen, in einzelnen Kreisen bis an sein Lebensende eine gewisse Führerschaft behaupten, auch in dieser Hinsicht eine leere Stätte zurücklassend. — Mögen die Befürchtungen, die er wenige Tage vor seinem Tode in klarster Erkenntnifs und bestimmtester Form über die Zukunft des kirchlichen Kunstschaffens in Deutschland, namentlich über die neuesten Veranstaltungen, es von den altbewährten Pfaden abzulenken, mir aussprach, sich nicht verwirklichen! R. I. P. Schnütgen

Bücherschau.

Die Verlagshandlung von Benno Goerlts in Braunschweig hat »Braunschweigs Baudenkmäler« Serie 1 in dritter Auflage herausgegeben (Preis 10 Mark). Sie bestehen in 40 mit Bezeichnungen versehenen Lichtdruckblättern, welche in gefälliger Mappe vereinigt, von manchen hervorragenden Monumenten der an alten Bauten so reichen Stadt vortreffliche Abbildungen bieten. Die kirchliche und profane Architektur, der romanische, gothische und Renaissancestil, die Stein- und Holzbauten sind durch herrliche Schöpfungen vertreten, so dafs dieser Gang durch die Stadt sehr lohnend ist.

In demselben Verlage ist »Die Ausmalung der Stiftskirche zu Königslutter« erschienen (Preis 50 Pf), über welche Wiehe auf Grund eigener Mitwirkung an derselben berichtet, indem er die Darstellungen auf den einzelnen Wandpartien mit den sie erläuternden Bibelstellen anführt und über die Entstehung dieser nach Entwürfen von Essenwein ausgeführten, einen höchst interessanten Bilderkreis darstellenden Wandgemälde lehrreiche Aufschlüsse gibt. G.

Die im laufenden Jahrgange dieser Zeitschrift Sp. 33 bis 56 erschienene Abhandlung von Ludwig Arntz „Ueber die Erhaltung u. Erweiterung unserer Landkirchen mit 12 Erweiterungsentwürfen" ist von der Verlagshandlung L. Schwann in Düsseldorf als Separatabdruck zum Preise von 1 Mk. ausgegeben, in welcher Form sie um so geeigneter erscheint, in weiteren Kreisen die Belehrung zu bewirken und den Nutzen zu schaffen, die nicht dringlich genug ersehnt werden können. Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. II. Mit Lichtdruck (Tafel V) und 4 Abbildungen. Von EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ 129

Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe. Von HEINRICH SCHRÖRS 155

II. NACHRICHTEN: August Reichensperger †. Von SCHNÜTGEN . . . 167

III. BÜCHERSCHAU: „Braunschweigs Baudenkmaler" Serie I, 3. Aufl. und Wiehe „Die Ausmalung der Stiftskirche zu Königsluter". Von G. 167

L. Arntz, Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen mit 12 Erweiterungsentwürfen Von Schnutgen 167

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. August 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 6.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im ehristlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister R. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HERREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Abhandlungen.

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock.

I.

Drei Altarschreine. Sakramentshäuschen.

Mit 8 Abbildungen.

Unter erhältnifsmäfsig am wenigsten von Neuerungen berührt ist die Kirche des hl. Kreuzes zu Rostock. Eine Menge hochinteressanter Alterthümer sind in ihr und dem anstofsenden zugehörigen ehemaligen Cistercienser-Nonnenkloster erhalten geblieben und erregen das Erstaunen der Freunde und Kenner mittelalterlicher Kunst, die dergleichen hier nicht mehr erwarten. Zwar macht die schöne alte Kirche zur Zeit den Eindruck entsetzlicher Verwahrlosung. Dem Gottesdienst entzogen, mufs sie von Zeit zu Zeit ihre würdigen alten Räume zu profanen Kunstausstellungen unserer Tage hergeben, die in der Regel tief unter dem Niveau unserer grofsstädtischen deutschen Ausstellungen bleiben. Sie ist zu diesem Zwecke im Langhause mit einem Bretterfufsboden bedeckt und von Scherwänden durchzogen, die mit Leinwand überspannt sind. Freilich hat diese nichts weniger als schöne Einrichtung das Gute gehabt, dafs die zahlreichen Grabsteine des XIII., XIV. und XV. Jahrh., womit der Fufsboden belegt ist und die ein ganzes Archiv werthvollster Dokumente zur Stadt-Kirchen- und Familiengeschichte Rostocks enthalten, geschont werden. Aber einen überaus traurigen Eindruck macht dennoch die Geringschätzung und Vernachlässigung alles Uebrigen. Wenn wir uns im Interesse der Sache so und nicht anders ausdrücken, so wollen wir damit freilich durchaus keinen Vorwurf gegen diejenigen erheben, welche augenblicklich die Verwaltung in Händen haben. Ganz im Gegentheil. Die Herren haben Verständnifs genug für diese beklagenswerthen Zustände, schonen und erhalten alles, was übrig geblieben ist, auf's Beste und sind bemüht, zu helfen und zu bessern, wie und wo sie können. Indessen sind bedeutende Mittel erforderlich, um die Kirche mit ihren kostbaren Alterthümern wieder würdig herzustellen, und da mag noch viel Wasser den Berg hinunterfliefsen, ehe eine Erneuerung erfolgt. Vielleicht schadet es auch gar nicht, wenn damit noch gewartet wird. Das Verständnifs bei der Wiederherstellung alter Kunstwerke hat unterdefs ja Zeit zu wachsen. Wie nöthig es aber im Allgemeinen ist, dafs es wachse, das wird man aller Orten alle Tage an Restaurationen gewahr, die diesen Namen nicht verdienen, sondern lieber Schlimmbesserungen geheifsen werden sollten.

Die Kirche ist ein prächtiger alter Backsteinbau von 44,6 *m* Länge, deren 16,10 *m* langer hoher Chor, sich als einschiffiger Raum darstellt, der im Osten mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck geschlossen ist. Das 27,6 *m* lange Gemeindehaus ist ein dreischiffiger Hallenraum mit breitem, etwas höherem Mittelschiff und zwei sehr schmalen Seitenschiffen, in deren Ausführung manche Anklänge an westfälische Hallenkirchen auffallen.

Nicht blofs diese Anlage des Ganzen erinnert an die geschichtlich bekannte Herkunft unserer deutschen Kolonisten in Mecklenburg, sondern auch die kräftige Detailbehandlung aller Theile, z. B. die einfache Profilirung der Wandpfeiler, Fenster- und Portal-Laibungen, Nischen, Gewölbegurte und -Rippen, worin man, wie vielfach in Westfalen, bewufst oder unbewufst, den Einwirkungen des ältern romanischen Stiles folgte, obgleich der Bau der Kirche und des Klosters in das Ende des XIII. und den Anfang des XIV. Jahrh. fällt. Im Uebrigen ist die Kirche trotz starker Schiefe der Längenachse mit einer in die Augen fallenden gewissen Gleichmäfsigkeit ausgebaut und mit jener Knappheit und Vermeidung reicheren Schmuckes behandelt, welche die Ordensregeln der Cistercienser erforderten.

Das Kloster wurde 1270 von der Königin Margarethe von Dänemark gestiftet. An die

Echtheit des Stiftungsbriefes vom 22. Sept. 1270 glaubt freilich heute kein Archivar mehr. Aber andere zweifellos echte Urkunden und Umstände machen diese Sache dennoch zur Gewifsheit. So z. B. die der Königin von dem Fürsten Woldemar von Rostock am 24. Mai 1269 gewährte Freiheit, innerhalb seiner Herrschaft vier Pflug Landes zu ihrem Eigenthum zu erkaufen, sowie die Verwendung dieser Freiheit zum Ankauf des vier Pflug Landes umfassenden Dorfes Schmarl bei Rostock und dessen Ueberweisung an das Kloster am 2. Juni

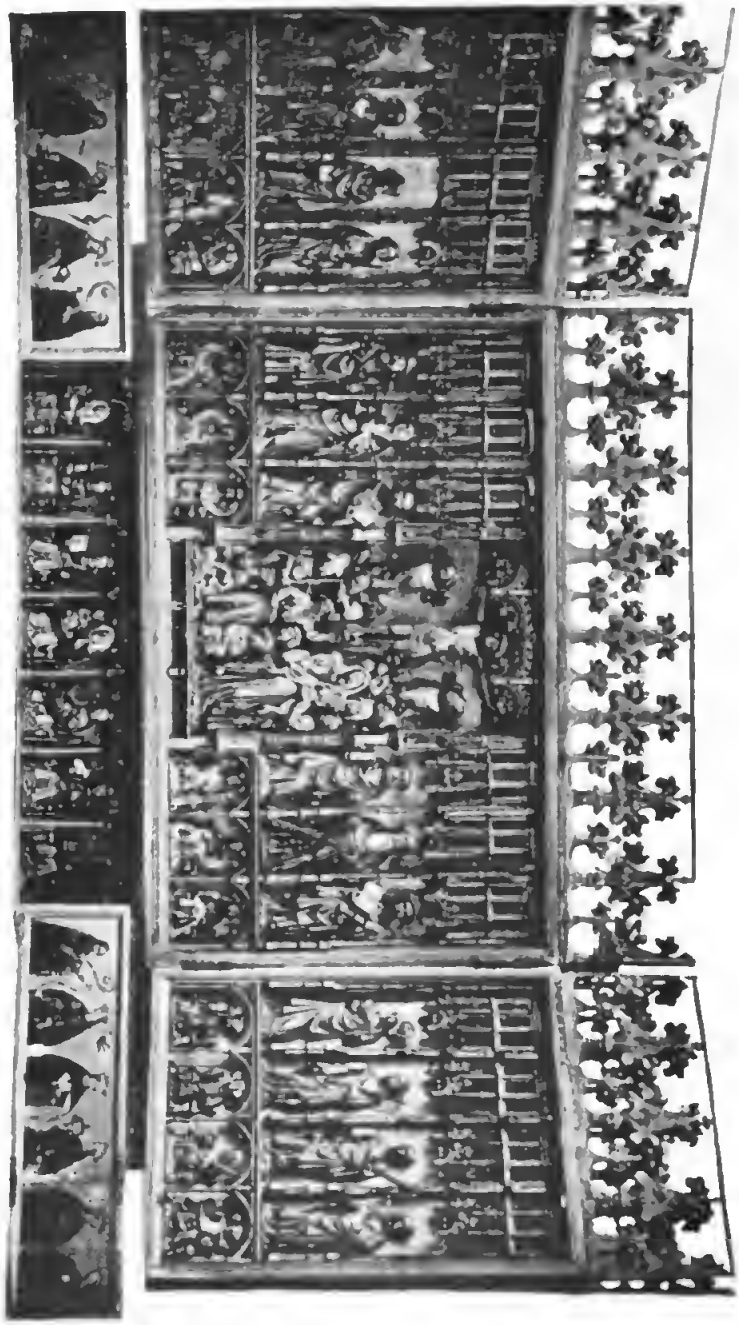


Abb 1. Schnitzwerk des Hauptschreins in der Kirche zum hl. Kreuz in Rostock

1272. (Vgl. »Mecklenb. Urkundenbuch« 1165, 1198 und 1251.) Der Auf- und Ausbau von Kloster und Kirche zieht sich bis zur Mitte des XIV. Jahrh. hin. Ankäufe von Renten und Gütern lassen sich in erheblicherem Umfange noch bis zum Jahre 1406 und 1455 hin urkundlich verfolgen. Auch hört das Interesse Dänemarks für diese von einer der Königinnen des Landes gemachte Stiftung nicht auf. Das wird in augenscheinlichster Weise durch einen Brief des Königs Christian IV. bewiesen, den er am 22. August 1640 von Glücksburg aus in sehr gnädiger Weise an Bürgermeister und Rath der Stadt Rostock wegen baufälligen Zustandes der Klostergebäude richtet. Der König wünscht, „dafs solche nicht ferner zerfallen, sondern nach Nothdurft gebessert und in ziemblichem Stande und esse conservieret werden mögen". Der Rath antwortet im November desselben Jahres, „dafs die leidige Kriegs-Pressuren und fürnemblich der zu Warnemünde angelegte und continuirende Zoll,[1]) wodurch in publicis et privatis dieser Stadt Vermögen je mehr und mehr in Abnehmen gerathe, daran Ursach, die Intraden des Klosters auch in grofsen Abgang gerathen und zu Unterhalt des Gebäudes und der Conventualen wenig erklekken. Nicht dem weniger versprechen Bürgermeister und Rath, sowohl mit Erlegung defs, was dem Kloster von gemeiner Stadt restirt, als wieder privatos, bei denen noch etwas zu hoffen, hülfliche Hand zu bieten". (Vgl. Beilage zu den »Rostocker Nachrichten« von 1837, Nr. 24, S. 94.)

Ein weiteres Eingehen auf die Geschichte des Klosters ist hier nicht am Platz.

Wir gehen daher jetzt zur Beschreibung der übrig gebliebenen Denkmäler über, unter denen zunächst die Altarschreine eine eingehendere Beachtung verdienen.

Es sind deren aus gothischer Zeit noch drei vorhanden.

Der Hochaltar (vgl. Abb. 1 u. 2) ist ein Klappaltar mit zwei Flügeln auf jeder Seite, also ein sogenanntes Pentaptychon. Seine Predella hat jederseits eine Klappe. Wir beginnen mit der Beschreibung der äufseren Flügel. Der linke (vom Beschauer aus gesehen) enthält in einem quadraten Mittelbilde die Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkinde. Hinter der hl. Katharina steht der Nährvater Joseph als Greis. Links vom Thron, über dessen hoher Lehne zwei musizirende Engel schweben, sitzt die hl. Agnes mit dem Lamm auf dem Schoofs, neben ihr steht die hl. Dorothea mit einem Korb voll Rosen. Um dieses Bild läuft ein rother Streifen mit weifser Minuskelschrift. Oben: Per quamcunque viam tranſtetis[2]) ante mariam pretereundo cave ne taceatur ave; — links, von oben nach unten: Unicornis ſum ſignificoque Deum et(cete)ra; — rechts: Virginis hinc pure caput et cor flecte figure; — unten: Hanc per figuram noscas caſtam parituram. Gegen die Mitte jeder Seite dieses Quadrates sind von Aufsen her Halbkreisbilder (oder Lünetten) angebracht, welche physiologische Darstellungen enthalten, die sich auf die Heilsthaten Christi beziehen und von rothen Inschriftbändern umfafst werden. Rechts die sitzende Jungfrau mit dem Einhorn, dem Symbol des ewigen Gottes: Virgineis digitis capienda ſit hec fera mitis. — Oben der Pelikan, der sich für seine unter ihm im Neste sitzenden Jungen die Brust aufreifst, um sie mit seinem Blute zu speisen: Pelicanus ſum eo qnia ſanguine proſum. — Links der Löwe, der in einen Erdspalt hineinbrüllt, worin die Köpfe dreier Jungen sichtbar sind, um sie durch seine Stimme zum Leben zu erwecken: Sum leo voce pia qua me petit ecce maria. Unten der Phönix auf dem flammenden Holzstofs: Fenix flamma ferens hīc eūt' corda.[3]) Aufser diesen kleineren Inschriften um die einzelnen Bilder zieht sich um das Ganze noch ein gröfseres rothes Inschriftenband. Links, bei dem Löwenbilde beginnend nach oben, und weiter bis zu dem des Einhorn, stehen die Verse:

[1]) Es ist der aus der Geschichte bekannte schwedische Zoll, der von 1632 an erhoben und erst 1803 abgelöst wurde. Er schädigte den Wohlstand der Stadt in ganz erheblicher Weise und verursachte viele Klage. Ueber ihn ist eine ganze Litteratur entstanden.

[2]) Wir unterlassen es hier und im Folgenden, bei dem fehlerhaften Latein jedesmal ein (sic!) zu setzen.

[3]) Vgl. Wernicke in den »Jahresberichten des histor. Vereins zu Brandenburg a. d. Havel« 1894, S. 7, Anm. Der Verfasser zählt darin die Darstellungen des Einhorns in Verbindung mit Löwe, Pelikan und Phönix in geometrischer Zusammenstellung um ein Mittelbild der Gottesmutter auf, führt aber den Altar des hl. Kreuzes nicht mit auf.

Vale prudens advocatrix
o Abigail placatrix
Soia mundi reparatrix
Moabitis ſuporatrix!

Vale pulcra Judicht fortis
Neca trucem ducem mortis
Heſter[4]) nos de portis mortis
duc ut ſimus tue (sortis).

Unten, von links her gelesen, folgende Verse:

Vale urna manna merum
Panem celi portans verum
Qui confirmat cor ſincerum
Et in finem eſt dierum.

Vale vitis quī plantī...
Per (?)... dat (?)
Levis auſter dum flavit
boerus cīp[5]) pululavit
Mire nos reficiens.[6])

In den vier Ecken aufserhalb dieses Inschriftenbandes sind die alttestamentlichen Typen für die jungfräuliche Empfängnifs und Geburt des Herrn angebracht. Oben links: der feurige Busch, und rechts: Aaron vor dem Altar, auf dem zwischen zwei Lichtern der blühende Stab in einem Kruge steht, daneben die Bundeslade. Unten links: Gideon vor dem Vliefs knieend, auf das aus einer Wolke der Thau in grofsen Tropfen fällt; und rechts: Ezechiel vor der verschlossenen Pforte.

Der rechte Flügel zeigt auf seiner Aufsenseite das Mühlenbild in Uebereinstimmung mit dem „Molenlede" bei Wiechmann-Hofmeister, »Mecklenb. altniedersächsische Litteratur« III, 230 ff., wo auch S. 237 eine ausführliche Beschreibung desselben zu finden ist. Sie lautet folgendermafsen: Lucas, Marcus, Matthäus und Johannes, dargestellt durch menschliche Figuren mit den Köpfen ihrer Symbole, schütten aus weitbauchigen Flaschen ihre Evangelien in Form von Spruchbändern in den Trichter der Mühle, welche die Mitte des Bildes einnimmt. Auf dem Bande des Lucas steht: miſſus eſt angelus Gabriel (Ev. Luk. I, 26), auf dem des Markus: videns nos laborantes (nach Ev. Mark. VI, 11), auf dem des Matthäus: cum introiſſet ihs ī capharnaū (Ev. Matth. VIII, 5), auf dem des Johannes: In principio erat verbum (Ev. Joh. I, 1). Wo diese Bänder zu einem vereinigt aus dem Trichter herauskommen und zwischen den Steinen verschwinden, zeigt sich das Wort Ego — als Anfang des folgenden Spruches, welcher auf dem unten aus dem Speier der Mühle hervorgehenden Bande zu lesen ist: ſum panis viu' qui de celo decendit (Ev. Joh. VI, 41). Dies Band wird von den vier grofsen Kirchenlehrern Gregorius, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus, welche in gewohnter Weise als Papst, Kardinal und Bischöfe dargestellt sind, in einem Kelche aufgefangen, über welchem das Christkind in einer runden Glorie, einer Hostie zu vergleichen, schweht. Auch diese vier Figuren haben Spruchbänder bei sich, auf denen Aussprüche zu lesen sind, die sich auf das Sakrament des Abendmahls beziehen. Bei dem ersten Bischof links steht: ſangwis x̄pi ad cōſervacionē eorū qui dedicati ſunt deo, bei dem Papst: Spiritualiū bonorū diſtribucionē participes nos fecit, bei dem Kardinal: O ſocietas ſalutaris qne quāto copioſius ſūetur tanto ſalubrius operatur, bei dem anderen Bischof rechts: hic ſangwis effuſ' lauit orbem et adibile fecit celum. Rechts und links von der Mühle stehen die zwölf Apostel, welche das Werk vermittelst zweier langer Kurbeln in Gang halten.

Die Innenseiten des obersten Flügelpaares und die äufseren des zweiten zeigen zusammen sechzehn Bilder, acht in der oberen, ebensoviele in der unteren Reihe, also vier auf jedem Flügel. Sie werden durch einen Kreuzstreifen, der mit goldenem Rankenwerk und kleinen Medaillons geschmückt ist, von einander geschieden. Auf dem linken Flügel sehen wir zwei Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, der der Vater des Mönchswesens war. Links oben: der hl. Aht Antonius, der Aegypter, wie er in braunem Gewande kniet und betet. Um ihn darin zu stören, erscheint hinter ihm ein Dämon. Ihm gegenüber kommt aus einem Häuschen ein Cistercienser mit Brod und Wasserkrug. Darunter in einem zweiten Bilde das Sterben des Heiligen. Er liegt auf der Matte in einer Bettstelle. Ein Mönch, der ebenso gekleidet ist wie der hl. Antonius, giebt ihm die Sterbe-

[4]) = Esther.
[5]) = *boreas praeceps?*
[6]) Woher stammt dieser Hymnus? Wir haben ihn nicht aufzufinden vermocht, weder in der Sammlung von Mone, noch in der von Daniel.

kerze in die Hände. Daneben ein Priester mit Weihwedel und Mefsbuch, und ein anderer, der das Räucherfafs zurichtet. Vor dem Lager sitzt an einem Tischchen, worauf Gefäfse und

des hl. Benedikt, der bekanntlich den nach ihm genannten Benediktinerorden stiftete, aus welchem sich die Cistercienser abzweigten. Rechts oben der hl. Benedikt, im schwarzen Ge-

Abb 2 Aufsenseiten des geschlossenen Hauptaltars in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock.

Geräthe stehen, ein Mönch, der in einem Buche liest. Zu Häupten des Abscheidenden sieht man zwei Engel.

Diesen Antonius-Bildern entsprechen auf dem Flügel rechts zwei Szenen aus dem Leben

wande seines Ordens, eine rothe enganliegende Mütze auf dem Kopfe; er sitzt und schreibt in einem Buch, das vor ihm auf einem Pult liegt, auch sieht man dort kleine Farbenbüchsen stehen, die zum Illuminiren von Schriften dienen sollen.

An der Wand, vor welcher das Pult steht, ein Madonnenbild in einer Mandorla. Hinter dem hl. Benedikt zwei sitzende Mönche mit Büchern, ein älterer und ein jüngerer. Es sieht aus, als ob ersterer den letzteren unterweist. — Unter diesem Bilde ein anderes mit dem Sterben des hl. Benedikt. Dieser liegt, gleich dem hl. Antonius auf dem Bilde im linken Flügel, in einer Bettstelle. Ihn umgeben, aufser einem Priester mit Weihwedel, drei Benediktiner, von denen einer die Kerze hält und die anderen beiden Gebete lesen. Zu Häupten des Bettes tragen zwei Engel die Seele des Heiligen als eine kleine Gestalt in weifsem Gewande zum Himmel empor.

Nun folgen die übrigen zwölf Bilder, zuerst die sechs oberen. Es sind von linka her: 1. die Geburt der hl. Maria; 2. der Tempelgang Mariä in Begleitung der Eltern, des hl. Joachim und der hl. Anna; 3. die Vermählung der hl. Maria mit Joseph; 4. die Verkündigung des Engels an Maria mit dem Spruch: Ave maria (gratia) plena dominus tecum; 5. die Anbetung des Kindes durch Maria im Beisein des hl. Joseph und zweier Engel; 6. die Anbetung der hl. drei Könige. — Die sechs unteren Bilder enthalten Darstellungen aus der Passion. Es sind: 1. das Gebet in Gethsemane, im Hintergrunde die Häscher mit Judas; 2. das Verhör vor Kaiphas, man sieht im Hintergrunde die fragende Magd und den leugnenden Petrus; 3. die Geifselung; 4. die Dornenkrönung; 5. die Kreuztragung; 6. die Kreuzigung mit dem Spruch des Hauptmanns: Vere filius dei erat iſte. — Die technische Ausführung dieser Malereien auf Goldgrund ist von grofser Feinheit und Sorgfalt. Auf sprechenden Gesichts- und Geberdenausdruck ist Werth gelegt. Der landschaftliche Hintergrund mit seinem Goldhimmel macht einen eigenartigen vornehmen Eindruck.

Die Innenseiten des zweiten Flügelpaares mitsammt dem festen Mittelschrein zeigen auf Goldgrund unter gothischen Baldachinen reichen Figurenschmuck in guter Holzschnitzerei. In der Mitte die grofse Szene der Kreuzigung, daneben jederseits sechs Apostel und ein Heiliger, alle sieben stehend; auf jeder Seite sieben sitzende Heilige. Und zwar ist die Vertheilung so angeordnet, dafs von diesen zweimal sieben Figuren auf jeder Seite zweimal drei davon noch in den Mittelschrein seitwärts von der Kreuzigung kommen. — Auf dem linken Flügel stehen, von links her gezählt, Thomas, Philippus, Jakobus (an dessen Wollbogen zum Kräuseln der Wolle ein Bindfaden sitzt), der hl. Benedikt mit Pedum und Buch, Bartholomäus, Andreas und Petrus; rechts von der Kreuzigung folgen Paulus, Johannes, Jakobus d. Ae., Matthäus, Simon, Judas und zuletzt eine schlanke, erst später hierher gesetzte, anscheinend aber doch dahin gehörende weibliche Figur, deren Rechte abgebrochen ist und deren Linke ein Buch hält. In dem Nimbus, welcher dem Goldgrund eingepunzt ist, steht Sanctus clara . . ., wofür es zur Zeit an sicherer Erklärung gebricht. Es steht dort klar und vollaus „Sanctus", dann folgt „clara . . ." Wie eng der St. Clarissinen orden mit dem der Cistercienser verbunden war, ist bekannt.

Die in den unteren Nischen sitzenden kleineren Heiligengestalten sind vom linken Flügel her: 1. der Erzengel Michael mit der Waage; 2. St. Vitus mit dem Oelkessel nnd Schwert; 3. St. Cosmas mit dem Medizinglase; 4. St. Damianus mit der Arzneibüchse; 5. (als erste Figur im Mittelschrein) der König Salomo mit einer Bandrolle: Salomo ſapientia humilis exaltabit caput ejus; 6. der Kirchenvater und Bischof St. Ambrosius mit einer Bandrolle: S. Ambroſius o obbrobrium hominum et gloria doctor neo il (?); 7. der Kirchenvater und Papst St. Gregorius mit einer Bandrolle: S. Gregorius paſſio Chriſti ad memoriam revocetur; 8. der Kirchenvater und Kardinal St. Hieronymus mit einer Bandrolle: S. Jeronimus paſſio tua domine ſinghulare est remedium; 9. der Kirchenvater und Bischof St. Augustinus mit einer Bandrolle: S. Auguſtinus per paſſionem et de morte ad vitam; 10. der Prophet Jesaias mit einer Bandrolle: Iſaias quaſi agnus ad occiſionem ductus; 11. (erste Figur im rechten Flügel) ein heiliger Ritter, der vom Sitz herab auf ein Knie gesunken ist und einem gefleckten Panther die Lanze in den Rachen stöfst; 12. der hl. Markus als Mohr mit Schwert und Schild; 13. ein Heiliger mit einem Buch in der Rechten und dem Rest eines rothen Stabes in der Linken, der vielleicht als Ueberbleibsel einer Kerze aufzufassen ist, in diesem Fall wäre es der hl. Blasius, dem auch der Altar mitgeweiht war; 14. der hl. Antonius mit Glocke und Schwein.

Die Predella enthält im Mittelstück sieben geschnitzte weibliche Heilige als sitzende Vollfiguren unter Baldachinen und auf den Klappen zwölf auf Goldgrund gemalte Halbfiguren. Jene geschnitzten Figuren sind, von links nach rechts gezählt, die hl. Dorothea mit Rosenkorb, die hl. Agnes mit Lamm, die hl. Katharina mit Rad, die hl. Anna selbdritt, die hl. Barbara mit Thurm, und zuletzt eine Heilige mit einem Kirchenmodell (die hl. Hedwig?). Die gemalten Halbfiguren stellen das Gleichnifs von den klugen und thörichten Jungfrauen dar (Matth. XXV, 1 ff.). Die klugen auf der linken Klappe tragen Kronen auf dem Haupte und halten brennende Lampen, es sind ihrer vier. Ihnen voran eine weibliche Gestalt mit Kelch und Fahne als Repräsentantin der Kirche und mit dem Spruch: **Domine, domine, aperi nobis.** Die Antwort darauf giebt die Bandrolle des ihnen entgegentretenden Herrn mit dem Spruch: **Venite, benidicti patris mei, percipite regnum.** Auf dem Flügel rechts die thörichten Jungfrauen, denen die Kronen von den Häuptern fallen, voran die Repräsentantin der jüdischen Synagoge mit verbundenen Augen, in der einen Hand einen Bockskopf, in der anderen einen zerbrochenen Speer haltend. Sie hat dasselbe Spruchband wie die Repräsentantin der Kirche auf der anderen Seite, aber sie enthält von dem entgegentretenden Herrn die Antwort: **Amen dico vobis, nescio vos.** Sind die Klappen geschlossen, so sieht man sechs gemalte Halbfiguren von Männern mit Spruchbändern. Der erste mit weifsem Kopfbund und grauem Barte hält das Spruchband: **Hec porta clausa erit et non aperietur quia dominus** (Ezechiel XLIV, a); der zweite mit seitlich herabhängendem Kopftuche ist bartlos und hält das Spruchband: (ex te mihi) **egredietur qui sit dominator in israel** (Micha V, a); der dritte mit einem Kronenreif um den zugespitzten Hut trägt den Spruch: **Veritas de terra orta est David** (Psalm. LXXXIV, d 12); der vierte mit einem Purpurbarett hat den Spruch: **Erunt fruges ejus in panes his qui serviunt civitati** (Ezechiel XLVIII, c 18); der fünfte mit weifs und roth gestreiftem Kopfbund: **Sumite de farine modio panes** (Judic. VI, d 19); der sechste mit rother Kappe: **Infert sacerdos que munctus est panis** (Lev. IV, d 2).

Abb. 3. Tabernakel in der Kirche z. hl. Kreuz zu Rostock.

Seitwärts an der Predella findet man unter Glas und Rahmen ein Schriftstück mit folgendem Inhalt: *Istud altare est consecratum in honorem summe sancte trinitatis sancte marie virginis matris x̄pi beati johannis apostoli et ewangeliste beati jacobi majoris et beati bartolomei apostoli sancti blasii martyris et beati benedicti et bernardi abbatum ac sancte barbare virginis cujus anniversarius habetur dominica ante festum circumcisionis domini.*

Der der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörende Altar verdient in Hinsicht auf seine Malereien und Schnitzereien ein besseres Urtheil als das ist, welches im »Jahrbuch für mecklenb. Geschichte und Alterthumskunde« Bd. IV, S. 81 gefällt worden ist. Er gehört zu den inhaltreichsten Werken des späteren Mittelalters, welches der hochverdiente verstorbene Münzenberger in seinem bekannten grofsen Altarwerk S. 84 ff. als in besonderem Grade der Beachtung würdig bezeichnet und eingehend beschreibt. Eine sachverständige Wiederherstellung wäre ganz am Platz.

Ein zweiter Altar steht jetzt im Chor auf der Nordseite, befand sich aber früher auf dem Nonnenchor, das noch zu Anfang der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts im Schiff der Kirche stand. Vgl. Homeyer »Haus- und Hofmarken« S. 392. Es ist ein Flügelaltar mit doppelten Klappen, also ein Pentaptychon, wie die neuere Bezeichnung lautet. Die Aufsenseiten des oberen

Flügelpaares sind ohne Schmuck. Ihre Innenseiten zeigen zusammen mit den Aufsenseiten des unteren oder inneren Flügelpaares in acht Bildern die Geschichte von der Auffindung und Erhöhung des hl. Kreuzes, und zwar in nachfolgender Ordnung. Erstes Bild: Die Kaiserin Helena nahet mit Gefolge auf einem weifsen Zelter der Stadt Jerusalem und wird von einem Juden begrüfst, den sein Spitzhut als solchen ausweist. — Zweites Bild: Drei Kriegaknecbte legen mit ihren Spaten in einer Grube den unteren Balken eines Kreuzes blofs. Im Hintergrunde oben die Kaiserin mit einer ihrer Hofframen und dem Juden vor drei am Boden liegenden Antoniuskreuzen. Auf dem vordersten Kreuz sitzt eine kranke Frau, die durch Berührung des Kreuzes geheilt wird. — Drittes Bild: Helena überreicht dem vor ihr knieenden Kaiser Konstantin das Kreuz. — Viertes Bild: Der Perserkönig Chosroes, hoch zu Rofs und von Gewappneten begleitet, entführt das Kreuz aus Jerusalem. Das geschah unter der Regierung des Kaisers Phocas. — Fünftes Bild (es beginnt die untere Reihe der Darstellungen): Den knieend bittenden Gesandten des Kaisers Heraklius verweigert Chosroes, auf dem Throne sitzend, die Rückgabe des hl. Kreuzes. — Sechstes Bild: Kampf auf einer Fallbrücke, in welchem der zu Boden gestürzte Feldherr des persischen Königs von einem Ritter getödtet wird. — Siebentes Bild: Der Sohn des Chosroes reifst den Vater, gegen den er sich empört hat, vom Thron und schlägt ihm das Haupt ab. — Achtes Bild: Kaiser Heraklius trägt mit grofsem Gefolge das Kreuz in das Thor von Jerusalem. Alle, der Kaiser nicht ausgenommen, sind barfufs und nur mit einem Hemde bekleidet.

Die Innenseiten des zweiten Flügelpaares sind mit bemaltem Schnitzwerk gefüllt, in dem die vorderen Gestalten fast ganz rund gearbeitet sind. Jeder Flügel enthält zwei Szenen, eine über der anderen, beide Flügel zusammen haben also vier Szenen; es sind Darstellungen aus der Passion, deren Hintergründe mit einem Goldmuster bedeckt sind. Erste Gruppe (linker Flügel oben): Jesus an der Martersäule von vier Schergen verhöhnt und geschlagen. — Zweite Gruppe (unter der ersten): Das Gewand wird dem Herrn von einem Schergen abgezogen. Hinter beiden die Gestalt der hl. Maria. Sie blickt, gleichsam den Himmel um Hülfe anrufend, schmerzvoll nach oben. Neben ihr Maria Magdalena und Johannes. — Drittes Bild (rechter Flügel oben): Die Dornenkrönung. — Viertes Bild (unter dem dritten): Die Kreuztragung. — Der Mittelschrein zeigt in grofser figurenreicher Darstellung den Schlufs der Passion, die Kreuzigung. Links Maria, Johannes und drei Frauen, hinter ihnen auf einem Hugel drei Hüter neben dem Kreuze des unbufsfertigen Schächers. Rechts, unter dem des reuigen Schächers, vier Reiter; vor ihnen ein in die Kniee gesunkener Mann, der, wie um einen Anhalt zu haben oder um sich aufzurichten, einen anderen rechts beim Arme fafst. Dieser wieder macht mit seinen wie tastend ausgestreckten Armen den Eindruck eines Blinden, doch sind die Augen geöffnet. Neben ihnen links weist ein Mann zum Kreuz Christi empor, ein anderer zu seiner Seite blickt auf die Frauengruppe. Zu Füfsen des Kreuzes Christi eine knieende weibliche Gestalt, welche die Hände faltet und zu den bereits genannten anderen Frauen hinüberschaut. Weiter zurück noch ein Mann. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der man linka einen Wanderer und rechts in einer Höhle einen betenden Eremiten sieht. Luft und Himmel oberhalb dieser Landschaft sind als gemusterter Goldgrund behandelt. Auf den schrägen Seitenwandungen dieser grofsen Mittelgruppe sieht man gemalte Fenster, in welche, abwechselnd mit rothen und grünen Kreisen, zahlreiche Hausmarken eingezeichnet sind. Vgl. C. G. Homeyer »Die Haus- und Hofmarken« Berlin 1870, Tafel XVII.

Mittelthеil und Flügel sind mit geschnitztem Rankenwerk bekrönt, in dessen Formen der spätgothische Stil schon stark ausgesprochen erscheint.

Unter diesem Aufsatz befindet sich eine Predella mit Klappen. Das Mittelstück ist mit Reliefs, und die Klappen sind mit Gemälden ausgestattet. Ersteres enthält die drei Szenen der Grablegung, Auferstehung und Höllenfahrt, letztere sind mit Szenen aus der Auferstehungsgeschichte gefüllt. Man sieht den Heiland vor einer Frau stehen, die in einem Buche liest. Darauf folgt die Erscheinung des Heilandes als Gärtner mit dem Spaten vor Maria Magdalena. Drittens das „Noli me tangere“ und viertens: Eine der Frauen vor dem leeren Grabe.

Der Laien- oder Lettner-Altar. Er steht, dem Langhaue zugewandt, in der Mitte

des hölzernen Lettners, welcher Chor und Schiff trennt, und ist ein Flügelaltar. Wenn er geschlossen ist, zeigen seine Klappen vier auf Kreidegrund gemalte, leider nicht gut erhaltene Bilder, je zwei in einer Reihe. Es sind die Verkündigung des Engels an die hl. Maria (oben links), die Anbetung des Kindes durch die hl. Maria (unten links), die Beschneidung (oben rechts) und die Anbetung der hl. drei Könige (unten rechts). Die Hintergründe der Bilder sind theils mit Architektur, theils mit Landschaft gefüllt.

Die Innenseiten der Flügel enthalten spätgothisches Schnitzwerk. Wir sehen in zwei Reihen übereinander die Gestalten der Apostel, jede unter einem Baldachin stehend. In jedem Flügel haben ihrer vier Platz gefunden, vier derselben aber (zwei rechts, zwei links, einer über dem andern) umgeben das Hauptbild des Mittelschreins, welches in einer vergoldeten Strahlenmandorla die Jungfrau mit dem Kinde zeigt. Sie steht (nach Offenb. Joh. XII, 1) auf Wolkenbündeln und setzt ihren beschuhten Fuſs auf einen Halbmond, dessen menschliches Gesichtsprofil nach unten gekehrt ist. Um sie herum sechs Engel, unten zwei, welche den Saum des Mantels fassen, oben zwei, welche ihre Krone halten, und auf jeder Seite ein Engel, welcher musizirt.

In den Zwickeln vier auf die jungfräuliche Empfängniſs und die Geburt des Heilandes bezügliche typologische Szenen: unten links die Sibylle, welche dem auf einem Lehnstuhl sitzenden Augustus den Gott zeigt, der von der Jungfrau geboren werden soll; ebendort rechts Gideon, wie er vor dem Vliefs kniet (Richter VI, 39); oben links der feurige Busch, worin Gott dem Moses erscheint, und vor dem dieser die Schuhe auszieht (II. Mose III, 2); endlich ebendort rechts Ezechiel vor der verschlossenen Pforte (Ezechiel 44).

Das Sakramenthäuschen (vgl. Abb. 3) steht aus Holz gebildet noch an seiner alten Stelle links neben dem Hochaltar und gehört zu denen, welche wie eine hochaufstrebende Monstranz gestaltet sind. Sein sechseckiger Fuſs steht auf einer aufgemauerten Basis und war, wie kleine Reste zeigen, ehemals mit Maaſswerk verziert. Unmittelbar darüber waren Figuren unter Baldachinen angebracht, von denen alles verschwunden ist. Von den sechs Figuren des Hauptgeschosses sind noch vier vorhanden, aber sie sind vom Zahn der Zeit arg mitgenommen; es sind Gott-Vater, den Sohn am Kreuze vor sich haltend; man erkennt ferner noch Maria, die anderen beiden aber sind wegen mangelnder Attribute und weil die Namen auf ihren Nimben unlesbar geworden, nicht näher zu bestimmen. Es sind überaus lang gestreckte Gestalten. Den zweiten Theil dieses Geschosses beleben hohe, schmale, zweitheilige Fensteröffnungen, die mit Stichbögen geschlossen sind. In dem weit zurücktretenden zweiten Geschoſs sieht man zwei Fensterreihen übereinander. Der aufgesetzte Helm ist geschlossen und nicht durchbrochen, seine Ecken sind mit Krabben besetzt, und oben sitzt eine mächtige Kreuzblume.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Frühgothisches Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter.

Mit Abbildung.

Unter den verhältnifsmäfsig wenigen Kunstgegenständen, die sich aus dem Mittelalter in Corvey und dessen Gebiet an Ort und Stelle erhalten haben, nimmt einen hervorragenden wenn nicht den ersten Platz ein das prächtige Lectionar, welches sich zur Zeit im Besitz der Nikolaikirche zu Höxter befindet.

Weiteren Kreisen ist dasselbe bekannt geworden durch die vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens bewirkte Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse in Münster im Juni 1879. In dem dazu gehörigen Katalog ist dasselbe bei den Metallsachen unter Nr. 809 verzeichnet.

Die Benutzung von Lectionaren oder Evangelistaren (vgl. die Abhandlung von P. St. Beissel über das Karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters in dieser Zeitschrift Bd. I, Sp. 53 ff.) geht in die ältesten Zeiten der Kirche zurück. Nach den Berichten mittelalterlicher Liturgiker, z. B. des Berno von Reichenau (um 1014), soll das erste dieser Art vom h. Hieronymus auf Geheifs des Papstes Damasus angefertigt worden sein, wenigstens ist das ihm

zugeschriebene, unter dem Namen Comes bekannte Verzeichnifs mit der heutigen Perikopenordnung noch vorhanden.

Der Comes — denn so ist das Buch doch zu benennen — besteht aus 32 unpaginirten Pergamentblättern, wovon die erste Seite unbeschrieben ist. Auf der zweiten — Rückseite der ersten — beginnt die Schrift, welche von da an zwischen liniirten Strichen und zwar in zwei Columnen fortgeht, deren jede 24 Zeilen hat. Blatthöhe beträgt 30,16 *cm*; Blattbreite 22,10 *cm*; Texthöhe 22,8 *cm*; Textbreite zusammen 14,5 *cm*; die Breite jeder Columne 6,6 *cm*. Der leere, fast quadratische Raum zwischen den beiden Kolonnen ist häufig von den Initialen ausgefüllt, deren einzelne in ihren Verzierungen über die Schrift hinaus bis an den äufsersten Rand des Pergamentblattes hervorragen. Die einzelnen Lektionen sind zur gröfseren Deutlichkeit und um prägnanter in's Auge zu fallen sowohl jedesmal durch grofse Initialen beim Beginn, als auch durch Schrift in rother Farbe voneinander geschieden.

Die Schrift beginnt mit den Worten:

In sancto die natalis Domini nostri Jhesu Christi prophecia ad summam missam. Lectio Ysaie prophete hec dicit Dominus (bis dahin roth). *P*(Initiale)*ropter hoc sciet populus meus nomen meum . . . Ad Hebreos* (roth) *F*(Initiale)*ratres multifariam* (also die Epistel aus Hebr. I, 1—12 für die dritte Messe am ersten Weihnachtstage). S. 8. *Initium sancti Evangelii secundum Johannem. I*(Initiale)*n principio* (ebenfalls für die dritte Messe).

Secundum Mathcum Dies sancto Stephano (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus turbis judeorum — in nomine Domini. De sancto Johanne evangeliste lectio libri sapientie* (roth) *Q*(Initiale)*ui timet deum* (also Sir. XV, 1—6).

secundum Johannem (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus Petro* (also XXI, 19—24).

Bl. 3v. *Dies innocencium secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore angelus domini* (also II, 13—18).

Bl. 4. *In circumcisione secundum Lucam* (roth) *P*(Initiale)*ostquam consummati* (also II, 21).

In Epiphania Lectio Y(saie)* prophete* (roth) *S*(Initiale)*urge illuminare* (also LX, 1—6) *secundum Matheum* (roth) *Q*(Initiale)*um natus esset* (also II, 1—12).

Bl. 4v. *In purificatione* — dann Bl. 5 — *lectio Malachie prophete* (roth) *H*(Initiale)*ec dicit dominus* (also III, 1—4) *secundum Lucam. I*(nitiale)*n illo tempore postquam impleti* (also II, 22—32). Hier ist am Rande das im Texte ausgelassene Stück von *quia* bis *in lege domini* von anderer Hand und Tinte nachgetragen.

Bl. 5v. *De sancto Mathia secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore respondens* (also XI, 25—30). *De sancto Gregorio secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis vos estis sal terre* (also V, 13—19).

Bl. 6. *De sancto Benedicto secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Symon Petrus ad Jhesum Ecce nos relinquimus* (also XIX, 27—29).

In annunciatione dominica Lectio Ysaie prophete (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis locutus est dominus ad Achaz* (also VII, 10—15).

Bl. 6v. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore missus est angelus* (also I, 26—38).

Bl. 7. *In Pascha. Ad Corinthios* (roth) *F*(Initiale)*ratres expurgate* (also I, 5, 7—8). *Secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XVI, 1—7).

Bl. 7v. *Secundum Lucam. Feria secunda* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore duo* (also XXIV, 13—34).

Bl. 8. *Secundum Lucam Feria III.* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore stetit Jhesus in medio discipulorum* (also XXIV, 36—47).

Bl. 8v. *Secundum Johannem Feria IIII.* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore manifestavit se Jhesus discipulis suis* (also XXI, 1—14).

Bl. 9v. *Dies sanctis Philippo et Jacobo secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XIV, 1—13).

Bl. 10. *In inventione sancti crucis* (unten aufserhalb der Columne geschrieben) *secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore erat homo* (also III, 1—15).

Bl. 10v. *Lectio in ascensione domini actuum apostolorum* (roth) *P*(Initiale)*rimum quidem sermonem* (also I, 1—11) *secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore recumbentibus* (also XVI, 14—20).

Bl. 11v. *In pentecosten Lectio actuum apostolorum* (roth) *C*(Initiale)*um complerentur* (also II, 1—11).

Bl. 12. *Secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XIV, 23—31).

Bl. 12v. *Feria secunda. Secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis* (es müfste heifsen *Nicodemo*) *sic deus* (also III, 16—21).

Bl. 13. *De sancto Johanne Baptista Lectio Ysaie prophete* (roth) *H*(Initiale)*ec dicit dominus* (also XLIX, 1—7).

Bl. 13v. *De sancto Johanne Baptista secundum Lucam* (roth) *E*(Initiale)*lizabeth* (also I, 57—68).

Bl. 14. *De apostolis Petro et Paulo. Lectio actuum apostolorum* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis* (also XII, 1—12).

Bl. 14v. *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore venit Jhesus* (also XVI, 13—19).

Bl. 15. *De sancta Maria Magdalena secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also VII, 36—50).

Bl. 15v. *De sancto Jacobo secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XX, 20—23).

Bl. 16. *Ad viacula sancti Petri secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XVI, 13—19).

Bl. 16v. *Dies sancto Laurencio secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis amen amen dico vobis nisi granum* (also XII, 24—26). *In assumptione beate virginis Lectio libri sapientie* (roth) *I*(Initiale)*n omnibus requiem* (also XXIV, 11—20).

Bl. 17. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also X, 38—42).

Digitized by Google

Bl. 17v. *De sancto Auctore. Lectio libri sapientie* (roth) *E*(Initiale)*ce sacerdos magnus* (also 44 u. 45). *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parobolam hanc: Homo quidam* (sollte es nicht heifsen müssen: *Homo peregre*, also XXV, 14—23?).

Bl. 18. *Secundum Lucam. De sancto Bartholomeo* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore facta est contentio*[1]) (also XXII, 24—30).

Bl. 18v. *In decollatione beati Johannis Baptiste secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore misit Herodes* (also VI, 17—29).

Bl. 19. *Lectio libri apokalipsis Johannis apostoli in dedicatione* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis vidi civitatem sanctam* (also XXI, 2—5).

Bl. 19v. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore ingressus Jhesus per ambulabat Jhericho* (also XIX, 1—10).

Bl. 20. *De sancto Egidio abbate. Lectio libri sapientie* (roth) *D*(Initiale)*ilectus deo et hominibus* (also XLV, 1—6). *Secundum Lucam I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Nemo accendit lucernam* (also XI, 33—36).

In nativitate sancte Marie virginis lectio libri sapientie (roth).

Bl. 20v. *D*(Initiale)*ominus possedit me* (also VIII, 22—35).

Bl. 21. *Initium sancti evangelii secundum Matheum* (roth) *L*(Initiale)*iber generationis* (also I, 1—16).

Bl. 21v. *In exaltatione sancte crucis secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XII, 31—36).

Bl. 22. *De sancto Michahele. Lectio libri sapientie apokalipsis Johannis apostoli* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis factum est prelium*[2]) (also XII, 7).

Bl. 22v. *De sancto Michahele secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore accesserunt ad Jhesum* (also XVIII, 1—10).

Bl. 23. *XI. milium virginum secundum Matheum* (roth) *I*(nitiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parobolam hanc: Simile est regnum* (also XX, 1—16).

Bl. 23v. *Secundum Johannem Symonis et Jude* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Hec mando* (also XV, 17—25).

Bl. 24. *In festo omnium sanctorum lectio libri apokalipsis Johannis apostoli* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis* (also VII, 2—12).

Bl. 24v. *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore videns Jhesus turbas* (also V, 1—12).

Bl. 25. *De sancto Martino secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Sint lumbi vestri*[3]) (also Luc. XII, 35—40).

De sancto Andrea apostolo secundum Matheum (roth) *I*(nitiale)*n illo tempore ambulans Jhesus* (also IV, 18—22).

Bl. 25v. *De sancto Nicolao secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parabolam hanc* (also XIX, 12).[4])

[1]) Pflegt nicht heute Luc. VI, 12—19 an diesem Tage gelesen zu werden? — [2]) Nicht heute I, 1—5? [3]) Nicht heute XI, 33—36? — [4]) Heute Matth. XXV, 14—21).

Bl. 26. *De sancto Thoma apostolo secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore Thomas* (also XX, 24—29).

Bl. 26v. *In cena domini secundum Johannem* (roth) *Ante diem festum Pasche* bis *in ipsis* (also die ganze Passio XIII—XVIII).

Bl. 32v. *In anniversario marchionisse* (am Rand geschrieben) *Lectio Ysaie prophete* (roth) *Hec dicit dominus deus.*

Da der Kalender mit dem Weihnachtsfeste beginnt — wie übrigens die meisten Lectionare — so scheint es fast, als ob er für eine Kirche zusammengestellt und geschrieben sei, in welcher der Jahresanfang zu jener Zeit noch mit dem 25. Dezember gebräuchlich war. Diese, *a nativitate* oder *ab incarnatione Domini* datirende älteste christliche Zeitrechnung — der sogenannte Nativitätsstil — ist in Deutschland, mit Ausnahme der Erzdiözesen Trier und Köln, Stadt Trier sowie Universität Köln, am längsten, bis in's XV. Jahrh. hinein, in Geltung geblieben; auch die kaiserliche Kanzlei bis zu den Zeiten Kaiser Karl V. hat sich meistens derselben bedient, die päpstliche, obwohl *stylus ecclesiasticus* genannt, nur bis zum X. Jahrh., während sie in Frankreich bereits unter den ersten Capetingern dem Jahresanfang auf Maria Verkündigung weichen mufste. Der 25. Dezember als bestimmter Tag wurde bereits auf dem allgemeinen Konzil zu Nicaea im Jahre 325 festgesetzt, während der hl. Augustinus des Festes nicht erwähnt. Für das Weihnachtsfest findet sich im Kalender nur ein Evangelium aufgezeichnet, und so könnte man geneigt sein anzunehmen, dafs zur Zeit der Abfassung dieses Lectionars das Feiern von drei hl. Messen an diesem Tage mit dem Ablesen von drei verschiedenen Evangelien noch nicht im allgemeinen Gebrauch war, da jedoch der Zusatz *ad summam* auf das feierliche Hochamt gedeutet werden mufs, weil gerade bei diesem die Benutzung des Lectionars statt halte, so ist hieraus keine Zeitbestimmung zu entnehmen. Nach sehr gütiger Mittheilung des Herrn P. Beissel haben selbst die ältesten Lectionare drei Weihnachtsmessen. Die Sitte, am ersten Weihnachtsfeiertage drei hl. Messen zu lesen — wodurch dieser Tag zu den sogenannten polyliturgischen gehört — soll angeblich seit den ältesten Zeiten in Rom bestehen und bis auf Papst Telesphor (128—139) zurückzuführen sein — eine kanonische Verpflichtung, drei hl. Messen zu lesen, besteht indessen bekanntlich nicht.

Unter den aufgeführten Heiligen befindet sich von Ordensstiftern der hl. Benedikt. Bemerkenswerth ist das Fest des hl. Autor, des angeblich vierzehnten Bischofs von Trier am 20. August; sonst sind keine seltener vorkommenden Heiligennamen darin erwähnt.

Da das Fronleichnamsfest — *festum Corporis Christi* — gar nicht aufgeführt ist, dagegen aber für *cena Domini* — Gründonnerstag — auffallender Weise das ganze Evangelium Johannis, die Passion enthaltend, und sogar viel länger, wie es heute an diesem Tage gebräuchlich, sich vorfindet, so scheint die Niederschrift dieses Codex, oder des alten, hier vermehrten Formulars vor allgemeiner Einführung resp. Annahme des erstgenannten Festes erfolgt zu sein. Bekanntlich hat das Fronleichnamsfest seine erste Entstehung dem Gesichte einer Klosterfrau zu danken, infolgedessen der Bischof Robert von Lüttich, in dessen Sprengel sie lebte, die Einführung in seiner Diözese hatte anordnen wollen und nur durch seinen Tod († 1246) daran gehindert wurde. Neben dem Dominikaner-Provinzial und Kardinal-Legaten der Niederlande Hugo war einer der eifrigsten Förderer des Festes der frühere Lütticher Erzdiakon Jakob Pantaleon und spätere Bischof von Verdun, Papst Urban IV. Dieser schrieb durch Bulle von 1264 August 11 die Feier des Fronleichnamsfestes der ganzen Kirche vor, da er aber bereits am 2. Oktober desselben Jahres starb, so gerieth die Ausführung in's Stocken. Papst Clemens V. bestätigte zwar auf dem Konzil zu Vienne im Jahre 1311 die Konstitution Urbans IV., auch war sein Nachfolger Johannes XXII. († 1334) für die Sache thätig, doch wurde die Feier erst durch die vielfachen Ablässe, welche Martin V. († 1431) und Eugen IV. († 1447) dafür ertheilten, eine allgemeine. Das noch heute gebräuchliche Officium liefs bereits Urban IV. durch den hl. Thomas von Aquin verfassen.

Ein Anhaltspunkt für die Bestimmung, wohin das Lectionar gehört, mufs in der Erwähnung der *dedicatio* (Bl. 19) zu suchen sein. Sie ist in den kleinen Zeitabschnitt zwischen den Festen der Enthauptung des hl. Johannes (Aug. 29) und das des hl. Aegidius (Sept. 1) gelegt, mufs also in der unmittelbaren Nähe dieser Tage sich finden. Aber welche Kirche, welches Kloster feierte da seine Kirchweihe?

Ein weiterer Anhaltspunkt sollte sich auf dem letzten Blatte in der Aufzeichnung über die Feier des Jahrgedächtnisses einer Markgräfin bieten, bei der jedoch aufser der Namens- auch jede Datumsangabe fehlt. Da das für dieselbe eingetragene das einzige Anniversar des ganzen Lectionars ist, so liegt es nahe, unter dem unbekannten Namen der Markgräfin in erster Linie die Stifterin oder grofse Wohlthäterin oder doch mindestens die Gemahlin des Stifters der Kirche oder des Klosters zu vermuthen, dem dies Buch einst angehörte.

Die anfänglich grofs erschienenen Schwierigkeiten, diese Zugehörigkeit mit einiger Sicherheit zu bestimmen, haben sich, Dank der zu Theil gewordenen liebenswürdigen Hülfe, derart behoben, dafs die nachfolgende Erklärung wohl kaum weiterem Zweifel unterliegen wird.

Wie der auf dem Gebiete der Liturgik sehr bewanderte Professor Dr. A. Ebner in Eichstätt auf an ihn gerichtete Anfrage sofort richtig erkannte, deutet die Erwähnung des hl. Autor nach Braunschweig oder dessen Nähe hin. Die Reliquien dieses Heiligen wurden von Trier dorthin verbracht und der dortigen St. Aegidienkirche mit Benediktinerkloster zur Hut übergeben. St. Aegid ebenso wie St. Benedikt finden sich unter den angeführten Festen. Das im Jahre 1514 verfafste Schichtbuch der Stadt Braunschweig (»Braunschw. Chron.« II, 470) gibt dann auch Auskunft über den Tag der Kirchweihe der St. Aegidienkirche mit den Worten: „*So is dut Kloster gebuwet in de ere sunte Autoris und wert dar in groter werdicheyt geholden. Unde de Kerchwigynge de is an dem daghe sancti Egidii van orem orden. so fermt dar de biscop van Halverstad unde was eyn jarmarcket. Unde is de erste hovetkercken.*“ Auch dieses pafst zur Eintragung im Lectionar zum 1. September.

Ueber die Feier von St. Autor selbst, zwischen Maria Himmelfahrt und St. Bartholomäustag (also 15.—24. Aug.) im Lectionar gesetzt, sagt das vorerwähnte Schichtbuch: „*sunte Autorsdach de is viff dage na unser leven fruwen dage krutwyginge*“. Dafs endlich unter der an letzter Stelle im Lectionar eingetragenen *marchionissa* des Markgrafen Egbert Schwester und Erbin, die jüngere Gertrud von Braunschweig, welche nach Böttger's grofsem Stammbaum des Welfischen Hauses am 9. Dezember 1117 starb, zu verstehen ist, unterliegt keinem Zweifel. Nach sehr gütiger Mittheilung des Vorstandes des

Herzogl. Landesbauptarchivs zu Wolfenbüttel, Herrn Dr. Zimmermann, enthält ein im dortigen Archiv befindliches Kalendarium des St. Aegidienklosters zum 9. Dezember die Eintragung: *„anniversarium domine Gertrudis"*. Es war nicbt mehr wie natürlich, dafs die Benediktiner, deren Kloster Gertrud vollendete, ihren Dank für die Erlangung der Reliquien St. Autors, in welchem die Stadt Braunscbweig von da an ihren Hauptpatron ehrte, in der Feier eines Jahrgedächtnisses für die marchionissa abstattete, welche in der Translatio der Reliquien als Ueberträgerin erwähnt wird. Die einstmalige Zugehörigkeit des Lectionars zum Aegidienkloster in Braunschweig scheint somit sicher festgestellt.

Zur Feststellung der Zeit der Abfassung erübrigt noch Einiges über den Charakter der Schrift mitzutheilen. Dieselbe ist eine in grofsen, starken und sicheren Zügen geschriebene Minuskel in der Manier des ausgehenden XIII. oder Anfang des XIV. Jahrh., mit den damals üblichen, jedoch nicht immer und nicht gleichmäfsig angewendeten Abkürzungen, mit einzelnen systemlos gebrauchten Majuskelbuchstaben darunter. Die Anfänge der Episteln und Evangelien sind jedesmal, wie schon bemerkt, mit einer schmalen, langen Initiale geziert und ausgezeichnet, natürlich Majuskel und zwar die inwendige Stammbreite in Gold, schwarz geändert, von lang gezogenen, fädenartigen Strichen und stellenweise fächerförmigen Ausläufen und

Der obere Einbanddeckel des Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter.

Verzierungen in rother uod blauer Farbe umgeben. Das ganze Lectionar ist vnn einer und derselben Hand niedergeschrieben, mit Ausnahme der auf Bl. 5 im Evangelium Lucas oben angeführten, im Texte ausgelassenen Stelle. Auf Bl. 5ᵛ ist zwischen zwei langen Initialeo unter dem p des Wortes *placitum*, auf Bl. 8 unter *discipulorum*, auf Bl. 15 unter *pedes*, auf Bl. 30 unter *patrem*, jedesmal eine Reihe von 4 bis 5 gewundenen Strichen uotereinander, in Fnrm von Circumflexen angebracht, dnch dürften diese kaum als etwas besnnders Eigenartiges anzusprechen sein, vielmehr lediglich der Schreiberlaune entstammeo. Die Ioterpunktatinn ist eioe gänzlich willkürliche und öfter da angewendet, wo der Sinn das Gegentheil erheischt.

Die Einbanddeckel sind von 1,3 *cm* dickem Eichenholz, aus dem Block gehauen; der untere (in neuerer Zeit mit Papier überklebt) ist mit zwei kupfernen Schutzecken versehen, der obere dreiseitig mit 3 *cm* dicken, mit unter sich verschiedenen, punktirten Mustern bedeckten Kupferplatten geschützt, im Ganzen 32 *cm* lang, 23,3 *cm* breit. Beide Theile werden durch zwei einfach gearbeitete, lederaufgeheftete Messingkrampen znsammengehalten, auf dem nberen stehen io gnthischer Schrift eioige unlesbare Worte; eine Umbindung aus jüngerer Zeit hat den Rücken durch Leder verbunden. Der nbere (nach einer von Engelbert Frhr. von Kerkerink nach dem Original ausgeführten Zeichnung) hier abgebildete Deckel ist von vier vergnldeten Kupferplatten bedeckt, wovon die beiden Längsaeiten auf arabeskenartigen Verzierungeo io deo vier Ecken mit den vier Evangelistensymbolen ausgezeichnet sind, gleichfalls in vergnldetem Kupfer, aber als selbstständige Figuren frei getrieben und daon mit Stiften darauf befestigt. Rechts oben (vom Beschauer) der Adler des hl. Jnhannes mit stark gekrümmtem Schnabel uod zum Fluge erhobenen Flügeln (zur Zeit ist nur der eine Flügel noch fest, das übrige lose beiliegend); ihm gegenüber links oben Brustbild des geflügelten Menschen, die Linke erhnben, io der Rechten ein durch eine breite Krampe geschlnssenes Buch (Attribut des hl. Matthäus, weil mit der Stammtafel Christi sein Evangelium beginnt). Unten rechts der geflügelte Ochs, Kopf und rechter Vorderhuf erhoben (Attribut des hl. Lucas, weil sowohl seine Erzählung mit dem Opfer des Zacharias anhebt, als auch Christus selbst das Opfer ist); ihm gegenüber links unten der geflügelte Löwe des hl. Marcus (sein Evangelium beginnt mit dem hl. Jnhannes dem Täufer als der Stimme des Rufenden in der Wüste).

Den Seitenflächen derselben Platte zwischen Mensch und Löwe einer-, Adler und Ochs andererseits sind, von oben nach unten je elf, einige ungeschliffene, die meisten aber mit zu einer oberen Kante geglättete, längliche Bergkrystalle aufgelöthet, jeder in eigener Kranzeinfassung, durch kantige Spitzen oder Lilienrand umgeben. Die beiden gröfsten derselben, von 4,5 *cm* Länge, sind ungeschliffen und bilden, gegeneinander überstehend, die Mitte; einigen scheint eine buotfarbige Folie untergelegt, doch hat diese fast ganz ihre Farbe verlnren. Io der Mitte, als Kern des Ganzeo, thront, in einer vertieften, nach oben in drei Rundbogen ausgestalteten Nische, die gleichfalls allseitig mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet ist, die auf einer zierlich durchbrochenen Bank sitzende Maria, das Jesukind auf dem Schnnfse. Beide Gestalten blicken geradeaus, den Beschauer an; die allerseligste Jungfrau hat eine Krone auf dem Haupte; ihr rechter Arm ist erhobeo und die Hand ausgebreitet; das Kind erhebt segnend zwei Finger der rechten, gegen die Brust der Mutter ausgestreckten Hand und hält mit der Linken ein auf das Knie aufgestütztes, geschlossenes Buch. Da die Augen bei beiden zur Zeit sich als Vertiefungen zeigen, so ist wnhl anzunehmen, dafs einst Perlen oder edle Steine diese leeren Stellen ausgefüllt haben. Maria trägt eioe sehr faltenreiche Gewaodung, ein Unterkleid zeigt sich am Halse, eng an denselben anschliefsend und ebenso an den Handgelenken bei den Aermeln, welche, wie das Haupt mit einem Kopftuch, ooch voo eioem weiten Obergewand bedeckt sind. Die Füfse des Jesukiodes schauen unbekleidet hervor, die Marias nur ganz wenig, aber augenscheinlich mit Sandaleo angethan. Beide Gestalten sind richtig modellirt, gut in ihren Verhältnissen und ohne Verzeichnung, dnch in mehr roher, derber Technik, ermangeln daher eioer feinereo detaillirten Ausführung. Die Gruppe trägt durchaus deo Typus spätrnmanischer Zeit, jednch ohne Anklang an die herannaheode Gothik, und dieser Typus ist io gleicher Weise den vier Evangelistensymbolen eigen.

Die beiden Platten zu Häupten und zu Füfsen der vorbeschriebenen Mittelgruppe haben

oben zwischeo sechs und unten zwischen vier bunten Edelsteinen (oben siod aufserdem zum Schmuck der kleinen Nischenbogen noch je zwei, also vier Edelsteine aogebracht) zwei kreisförmige, unter sich fast gleiche Medailloos. Ein blauemaillirter vergoldeter Rand umgibt ein reliefartig ausgeschlagenes, zu einer Rundung gebogenes Mittelstück. Hier steht ein Jüngling mit Lockenkopf rittlings auf einem phaotastischen Gethier, dessen wie schuppengeperlter Körper und langer Hals einen grofsen Vogel mit rothgrün-blauemaillirten angeschmiegten Flügeln darstellt, der einestheils in einen Weiberkopf, anderntheils in einen langen Schweif endigt mit ebenfalls in dreifarbiger Emaille verzierten bald breiteren, bald schmaleren Verzweigungen und Windungen. Dabei hat das Fabelwesen Raubthierkrallen. Der bartlose Reiter steht mit gespreizten Beinen, welche ebenso wie die Füfse unbekleidet sind, oberhalb des Gethiers; das rechte Bein aufserhalb berührt den Flügel, vom linken ist nur Kniestück und Fufs sichtbar. Mit beiden von sich abgestreckten Armen erfafst er, mit den Händen sie umklammernd, die fast schlangenartig auslaufenden Windoogen des Unthiers, als ob er sich ihrer weiteren Einengung, die sich seinen Schultern und Kopf nähert, erwehren wollte. Er trägt eine kurze, locker anschliefsende Tunika, die am Hals weit ausgeschnitten, dort und oberhalb der Kniee am unteren Rande mit puoktirtem Saum geziert ist; am oberen Medaillon läuft diese Umsäumung auch vom Hals quer über die Brust herab.[1])

Godelheim. Graf J. Asseburg.

[1]) Diese beiden emaillirten Medaillons haben grofse Aehnlichkeit mit den zahlreichen Rundappliquen, welche die Truhe Richard's von Cornwallis im Münsterschatze zu Aachen und die Casette des hl Ludwig in Paris verzieren. Das seichte Relief der figürlichen Darstellung und deren elegante Zeichnung, der ausgeschnittene Grund und die eigenthümliche Farbenskala des Grubenschmelzes lassen an ihrem Ursprung in Limoges um die Mitte des XIII. Jahrh. kaum einen Zweifel. Hier hatte die Emailtechnik schon ein Jahrhundert vorher zu einem fabrikartigen Betriebe sich ausgedehnt, welcher nicht nur fertige Kultgegenstände, wie Kreuze, Leuchter, Pyxiden, Schreine, Agraffen in grofser Anzahl produzirte, um sie weithin, auch in fremde Länder, für den kirchlichen Gebrauch zu versenden, sondern auch einzelne Verzierungstheile massenhaft anfertigte, mit der Bestimmung, von den Goldschmieden an ihren Arbeiten als Ornamente verwendet zu werden; und gerade auf diese und deren Durchführung wurde, zumal als diese Schmelzart ihren Höhepunkt erreichte, um bald ein plötzliches Ende zu finden, besonderer Werth gelegt. Dafs auch an dem vorliegenden Frontale die beiden Medaillons als bereits vorhandene Schmuckstücke Verwendung fanden, beweist die ganze Art seiner Verzierung, welche den Eindruck einer etwas unorganischen Zusammenstellung macht. Auch die Evangelistensymbole und selbst die Madonnenfigur scheinen ursprünglich nicht für diese Stelle bestimmt gewesen zu sein, obgleich die Anbringung einer Reliefligur, namentlich der Majestas Domini, auf der Mitte eines Buchdeckels und die Evangelistenzeichen auf dessen Ecken nicht ungewöhnlich waren. Auch der vom Verfasser bereits hervorgehobene Umstand, dafs das Lectionarium selber nicht vor dem Schlusse des XIII. Jahrh. entstanden sein dürfte, verstärkt die Vermuthung, dafs sein stilistisch entschieden älterer Deckelschmuck aus verschiedenartigen Stücken gewonnen ist, sei es, dafs sie für diesen Zweck bezogen, sei es, dafs sie von anderen Gegenständen auf diesen übertragen wurden, was das Wahrscheinlichere ist, weil die Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile auf diese Weise ihre einfachste Erklärung findet. Endlich dürften die für diese Stelle etwas zu grofsen schwergefafsten Cabochons, welche jene Schmuckstücke umgeben, die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme noch erhöhen.] D. H.

Das Kreuz von Nola.

Der hl. Paulinus von Nola berichtet in dem 19. Carmen (8. im natal. S. Felicis) den Raub eines in der Kirche des hl. Felix zu Nola befindlichen kostbaren Kreuzes. Der Dieb wurde durch die Hülfe des hl. Felix, wie Paulinus glaubte, gefangen und das Kreuz restituirt. Paulinus gibt eine genaue Beschreibung dieses Kreuzes (v. 448 bis 470 uod 607—694). Ist schon diese Beschreibung in Folge des stilistischen Schwulstes nicht leicht verständlich, so läfst sie nach dem in den früheren Ausgaben überlieferten, vielfach verderbten und übel emendirten Texte kaum eine Rekonstruktion des Kreuzes zu. Der gelehrte und scharfsinnige oeueste Herausgeber der Briefe und der Gedichte des hl. Paulinus (in dem »Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum« vol. 29 u. 30. Vieonae 1894 u. 95), Wilhelm von Hartel hat nun einen Text geliefert, welcher es ermöglicht, sich von dem berühmten Nolanischen Kreuze eine genaue Vorstellung zu machen. Während die Ausgabe der Gedichte nur den Text mit den Varianten bietet, rechtfertigt Hartel in dem soeben erschienenen

6. Hefte der »Patristischen Studien« („Zu den Gedichten des hl. Paulinus vnn Nnla" S. 67—79. Wien 1895, Tempsky) seine Textemendationen eingehend. Seine Ausführungen sind nicht blofs vom Gesichtspunkte der Texteskritik aus bedeutsam, sondern haben auch einen hervorragenden kunsthistorischen Werth. Hartel begleitet dieselben überdies noch mit einer Zeichnung, welche das Nolanische Kreuz glücklicher rekonstruirt, als dies vnr ihm Rnhault und Remondini gethan haben. Ich füge den Ausführungen Hartel's einige Bemerkungen hinzu.

Das Nolanische Kreuz ist in der Grundform eine crux commissa, die zugleich das Monogramm Christi repräsentirt (☧). Man könnte es auch als crux mnnogrammatica (s. Kraus »Encyclnpädie der christl. Alterthümer« s. v. Kreuz) mit eingefügtem X in dem unteren Theile des vertikalen Balkens bezeichnen. Der hl. Paulinus beschreibt das Kreuz aber als crux cnmmissa. Die Kombination ist singulär; eine gleiche findet sich bei Kraus nicht. Der vertikale Balken des P hat an dem oberen Ende links vom Beschauer ein Sigma, welches mit der Rundung des P verbunden ein Omega (ω) bildet. Die beiden Enden *(cornua)* des Querbalkens des Kreuzes tragen Lampen. Das untere Ende des P ladet beiderseits aus und hat in der Mitte einen Ring zum Anhängen einer Lampe. An der Kreuzung des Monngramms stehen rechts und links die Buchstaben α und ω. Endlich befindet sich am unteren Ende des P-Balkens oberhalb der Ausladung ein mit Stäbchen befestigter knstbarer Ring. Das Kreuz war, wie Paulinus wiederholt hervorbebt, von Gold und mit Edelsteinen verziert.

Das Kreuz hatte die Bestimmung eines Lampenbalters für drei Lampen, vnn welchen zwei auf dem Querbalken befestigt standen, während die dritte am unteren Ende des vertikalen Balkens hing — *(geminos transverso limite gestans | cantharulos, unum de calce catenula pendens | sustinet,* v. 461—63). An besonderen Festtagen *(cum fert festa dies,* v. 464) wurden diese drei Lampen angezündet. Sonst dienten Kreuz und Lampen nur zum Schmuck der Kirche *(Ad speciem tantum suspensa manebat,* v. 465). Die Kirche hatte übrigens ein reiches Beleuchtungsmaterial. An einer anderen Stelle desselben Gedichtes (v. 405—424) erwähnt er bemalte Wachskerzen und einen grofsen, in Baumform gearbeiteten Leuchter, der von der Decke berabhing. Seine Arme ragten wie die Aeste und hatten an den Enden kelchförmige Lampen.

412. *At medio in spatio fixi laquearibus altis*
pendebant per aëna cavi retinacula lychni,
qui specie arborea lentis quasi vitea virgis
brachia iactantes summoque cacumine rami
vitreolos gestant tamquam sua poma calículos.

Eine andere kurze Erwähnung von bemalten Kerzen und von Hängelampen findet sich carm. XVIII v. 35 ff.

Aufser diesen nur an festlichen Tagen in Gebrauch kommenden Lampen erwähnt Paulinus carm. XIX v. 466, 477 eine andere:

Sed paulo crucis ante decus de limite eodem
continuum scyphus est argenteus aptus ad usum.

Diese Lampe war immer im Gebranch; der Dieb, welcher zur Ausführung seines Raubes der Dunkelheit bedurfte, löschte sie darum aus. Das konnte auch nicht auffallen, bemerkt Paulinus, denn die Lampe sei nft des Nachts, wenn das Oel aufgebraucht war, erlnschen. Diese Lampe hing *de eodem limite*, wie Hartel zutreffend statt *limine* liest, d. b. von demselben Balken der Decke herab. Hartel denkt sich diesen Balken aus dem Altardache hervnrkragend; ich glaube aber annehmen zu sollen, dafs es ein Balken der Deckenknnstruktion war, von welchem aus beide Gegenstände, das Kreuz und die Lampe, herabhingen. Diese Annahme wird bestätigt durch carm. XVIII v. 412, wo er von Lampen redet, die an Ketten *(aëna retinacula)* von dem hnhen Deckengetäfel *(alta laquearia)* herabhingen (vgl. auch carm. XVIII v. 36). Diese Lampe sowie das Kreuz hingen hintereinander vor dem Altare, auf welchem, durch kostbare Decken verhüllt, das Ciborium sich befand (v. 662—664). Hartel will nicht entscheiden, ob die Lampe zwischen dem Altare und Kreuze oder das Kreuz zwischen dem Altare und der Lampe hing. Man wird das Letztere annehmen können, da das Kreuz (v. 664) als ein besonderer Schmuck des Altares bezeichnet wird, was der Dichter wohl nicht thun konnte, wenn es, durch die Lampe getrennt, in gröfserer Entfernnng vnm Altare gehangen hätte.

Der hl. Paulinus ergeht sich endlich in verschiedenen symbolischen Deutungen der Figur des Kreuzes, die aber zur gröfseren Verdeutlichung der Konstruktinn nichts beitragen. Die Rekonstruktion sowie die Textemendatinnen Hartel's verdienen sicherlich das vollste Interesse der Archäologen und Kunsthistoriker.

Gmunden. Adolf Franz.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. I. Drei Altarschreine. Sakramentshäuschen. Mit 3 Abbildungen. Von FRIEDR. SCHLIE 169

Frühgothisches Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter. Mit Abbildung. Von Graf J. ASSEBURG 185

Das Kreuz von Nola. Von ADOLF FRANZ 197

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. September 1895.

Digitized by Google

MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN

VIII. JAHRG. HEFT 7.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BORSELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING EREDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BORSELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom.

Abhandlungen.

Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

eben dem im Band VII, Sp. 353 bis 358 abgebildeten und beschriebenen neuen gothischen Beichtstuhl befindet sich an der südlichen Abschlufsmauer vom Hochchor des Kölner Domes ein zweites Exemplar, welches hier ebenfalls in Lichtdruck erscheint. Auf ihn finden sämmtliche Bemerkungen ihre Anwenwendung, welche über sein Gegenstück in Bezug auf Einrichtung und Konstruktion gemacht sind. Von demselben unterscheidet ihn nur die Art der Ornamentation, welche bei diesem zweiten Muster mehr in Blattwerkschmuck besteht, während bei jenem ersten die architektonische Verzierungsweise vorwiegt. Diese durfte auf dem Parallelstück, welches gleichfalls ein des Domes würdiges, also reiches gothisches Möbel sein sollte, nicht ganz fehlen, und es erscheint als eine richtige Anordnung, dafs sie sich auf den untersten Theil und auf die Bekrönung beschränkt. Für den Unterbau bis zur Thürhöhe empfahl sich die monumental wirkende Anbringung von Mafswerkblenden, die sich auf die Thüre ausdehnen und diesem Theil den Charakter strenger Gliederung verleihen, während, was aus ihm herauswächst, in den spielenden Formen des Blattwerks sich bewegt mit den phantastischen Thiergestalten, welche es beleben und ihm einen besonderen Reiz verleihen. Einen ungewöhnlichen Reichthum dieser der Holzplastik des XIV. Jahrh. so geläufigen Verzierungsart zeigen hier die beiden langgezogenen aus schweren Planken gebildeten Voluten, welche nicht nur, wie bei dem ersten Exemplar, den Mittelkasten nach vorn abschliefsen, sondern auch, in viel stärkerer Entwickelung, die seitlichen Wangenstücke bilden. Was das alte Chorgestühl des Domes in seinen tiefgeschnittenen, meisterhaft gegliederten, lebensvollen Bekrönungen an vegetabilischem Schmuck aufweist in dem wunderbaren Rhythmus der Bewegung und mit der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit im Einzelnen, kehrt in diesen Wangenstücken wieder, die sich beiderseits ganz in Laubkränze auflösen mit neckisch eingestreuten Maskarons, Bestien u. s. w. Aber so tief und lebendig auch alle diese Reliefbänder gestaltet sind, so überwuchernd ihr Schmuck, nirgendwo kommt die Strenge und Anmuth der Linien zu kurz, die überall mit grofser Bestimmtheit sich geltend machen, neben dem Blattwerk und zumeist durch dasselbe hindurch. Nicht unmittelbar ist dieses Blattwerk der Natur entlehnt, sondern in der Veredlung, in der Anpassung an die architektonischen Formen, also in der Stilisirung, welche die mittelalterlichen Bildhauer den Pflanzen ihrer Umgebung zu verleihen vermochten. So charakteristisch sind diese Uebertragungen durch die alten Meister in dem ihren jedesmaligen Bauformen entsprechenden Stil, dafs das frühgothische, hochgothische, spätgothische Blattwerk als solches sofort in die Augen fällt und als der gerade diesen Architekturformen angemessene Schmuck erscheint. Wem es also obliegt, solchen Schmuck zu schaffen, mag sich Rath holen bei der Natur, aber auch bei den Künstlern, die deren Pflanzengebilde, fast ohne irgend eines derselben auszuschliefsen, in den Kreis ihrer Ornamente aufgenommen und durch Umgestaltung diesem Zwecke dienstbar gemacht haben. Epheu-, Eichen-, Rüben- und Weinlaub wechseln an dem vorliegenden Beichtstuhl ab, und darauf kommt es namentlich an, das Blatt für die Stelle auszusuchen, die es schmücken soll, denn verschiedenartig sind seine bezüglichen Fähigkeiten, je nach seinen Längen- und Breitenverhältnissen, nach seiner Silhouette u. s. w. — Der Baldachin des Beichtstuhls verlangte wieder das Hervortreten der architektonischen Motive, aber auch an ihnen kommt mit Recht mehr als an seinem Partner, das dekorative Moment zur Geltung in den nur aus Blattwerk gebildeten flachen Endblumen, wie an dem den Fries abschliefsenden Kamm.

Schnütgen.

Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf.

Mit 8 Abbildungen.

Der spätgothische, dem Beginn des XVI. Jahrh. angehörende Hochaltar von Lendersdorf bei Düren mufste vnr etwa hundert Jahren einem neuen Aufsatz weichen, wurde aber in der neben dem Thurm befindlichen Hubertuskapelle aufgestellt. In den vierziger Jahren stürzte ein Theil der Thurmmauer ein und zertrümmerte den Altar. Die nicbt ganz zerscbmetterten Figuren, Gruppen und Tafelgemälde wurden auf den Speicher verbannt. Pfarrer Teller sandte im Jabre 1882 zwei Gruppen nach Aachen, wo Herr Graf die alten Farbreste und den Kreidegrund entfernte und durch den Bildhauer Lorenz Opree die fehlenden Theile ergänzen liefs. Das Ganze wurde mit neuem Kreidegrund überzngen, geschliffen, mit Bolus bearbeitet, vergoldet, polirt und hie und da mit Lasurfarben genau sn übermalt, wie es ebedem gewesen war. Ein Gutachten des Pfarrers J. Schulz zu Aachen trat entschieden für die Restauration der übrigen Theile ein. Seine Vnrschläge wurden angennmmen. Der eben genannte Lendersdorfer Pfarrer war verstnrben, aber sein am 28. Januar 1887 ernannter Nachfolger, Herr J. G. Steven, setzte alle Mittel in Bewegung und erreichte, dafs jene Reste zu zwei Seitenaltären zusammengestellt wurden. Zum einen liefs er die vnrhandenen Skulpturen, zum andern die Flügelbilder verwenden.

Abb. 1. Die Abweisung Joachims.

Der erste Aufsatz hat in der Mitte ein Tabernakel und eine Nische, worin die schöne, etwa 85 *cm* hohe Figur des Erzengels Michael gestellt wurde. Auf jede Seite kamen neben das Tabernakel zwei Gruppen, über letztern, neben jener Figur, je eine Gruppe. Als Krönung des Werkes dienten drei alte Figuren. Oben thront auf einem Sockel der Weltenrichter, neben ihn knieen etwas tiefer Maria und Jnhannes der Täufer. Offenbar gehörten von Anfang an die vier genannten Figuren und die beiden neben dem Tabernakel untergebrachten Gruppen des Einzuges der Seligen in den Himmel und der Verdammung der Bösen in einen und denselben Schrein. Ob die übrigen vier Gruppen und die Malereien ursprünglich Bestandtheile desselben Flügelaltars waren oder einen eigenen Aufsatz bildeten, ist jetzt nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden. Da aber alle alten Theile derselben Zeit und derselben Schule zuzuweisen sind, dürfte eine bejahende Antwort die richtigere sein.

Wohl erinnert jene Gruppe der Seligen an das dem Meister Stephan zugeschriebene jüngste Gericht des Kölner Museums, aber alles ist in ihr, den Anforderungen einer Skulptur entsprechend, einfacher und packender geworden. Unten, am Fufse einer Treppe, haben fünf unbekleidete Persnnen in ihrem Grabe sich erbnben, oder es bereits verlassen. Zwei weitere steigen die Treppe hinan. Eine achte ist oben angelangt. Dnrt steht der hl. Petrus und reicht jedem Kommenden ein Gewand; ein Engel aber hilft es anlegen. Eine neunte Person ist bereits bekleidet und wird vnm Himmelspförtner in's Paradies eingelassen. Die entsprechende Skulptur der linken Seite hat nur eine Erstehende. Dagegen werden fünf Erstandene trotz energiscber Gegenwehr mit Ketten gefesselt und von drei Teufeln in die Hölle gezerrt. Die Teufelsgestalten sind vergnldet und dann mit grün-brauner Farbe lasirt. Im Hinter-

grund erbebt sich hinter der Pforte der Hölle eine Felsenlandschaft mit zwei Höhlen. In einer derselben sieht man drei Verdammte in einem Kessel, unter dem Feuer brennt, in der andern zwei auf der Folterbank liegen. Die Gruppen sind von ungewöhnlicher Kraft, etwas derb, aber voll wundersamen Lebens. Nach heutiger Anschauung stöfst die starke, naturalistische Durchführung der nackten Körper, bei denen übrigens mit grofsem Geschick der Sittsamkeit Rechnung getragen ist, aber man mufs das Können des Meisters anerkennen. Schön sind seine Gestalten sicher nicht, er hat eben Leute aus dem Volk ohne besondere Auswahl als Modelle benutzt. Vom plastischen Ebenmaafs griechischer Formen mufs man absehen, dann darf man aber zugeben, dafs dieser Bildschnitzer hier mehr Wahrheit geboten hat, als die meisten seiner Nebenbuhler.

Abb. 2. Die Begegnung unter der goldenen Pforte.

Drei der vier übrigen, in die untern Nischen gestellten Gruppen sind anbei abgebildet. In der ersten Figur sehen wir Joachim und Anna vom Priester abgewiesen wegen ihrer Unfruchtbarkeit; in der zweiten beweist das halbe Thor des Hintergrundes, dafs es sich um die Begegnung unter der goldenen Pforte handelt. Dort ist die Trauer des alten Joachim geschildert, welcher bei seiner Gemahlin Trost und Stütze sucht, aber die Antwort erhält: „Was ist zu machen?“ Eine feine Andeutung liegt darin, dafs Anna im ersten Bilde ihren Mantel schliefst, im zweiten aber, nachdem sie die Verheifsung der Fruchtbarkeit erhielt, ihn vom Schoofse herabfallen läfst.

Köstlich ist das dritte Bild. Magdalena hat sich zu Christi Füfsen hingeworfen, um sie zu salben, der Heiland läfst sie ruhig machen und blickt mild herab. Der Gastgeber ist verdriefslich, dafs diese „Sünderin“ sich eindrängte und arbeitet voll Verlegenheit mit der Gabel an seinen Zähnen. Seine neben ihn sitzende Frau verbirgt mühsam ihren Aerger und schmollt. Ihr Nachbar folgt seiner Neugierde, lehnt sich über den Tisch und schaut zu, was denn das eingedrungene Weib beginne. Mit Recht sagt Schulz in seinem oben erwähnten Gutachten: „Ich wüfste nicht, wie man mit so einfachen Mitteln die Erzählung des Evangelisten präziser wiedergeben könnte. Dabei ist die Figur des vornübergebeugten Pharisäers mit einer bemerkenswerthen Kühnheit aus dem vollen Block herausgehauen“.

Wie die beiden ersten Gruppen der Geschichte Joachims und Annas gewidmet sind, so schildert neben der dritten Szene auch die vierte ein auf Magdalena bezügliches Ereignifs. Wie viel ist in ihr wiederum mit den einfachsten Mitteln gesagt. Dafs die Szene im Garten vor sich geht, zeigt ein Baum und eine hinter der Gruppe angebrachte Gartenthüre. Der Herr ist nur mit einem grofsen, über die Schultern geworfenen, vorne um den Leib geschlagenen Tuch bekleidet und so als Erstandener gekennzeichnet. In der Linken hält er eine Schaufel, die Rechte erhebt er. Vor Magdalena steht auf ihrem, in weiten Falten den Boden bedeckenden Mantel ein Salbgefäfs. Voll Staunen hat sie die Hände zusammengeschlagen, voll Ehrfurcht sank sie in die Kniee, jetzt erhebt sie voll begeisternder Liebe Haupt und Blick zum Meister.

Im zweiten Altaraufsatz ist neben einer neuen in einer Nische aufgestellten Figur rechts und links je ein Flügel mit vier bemalten Tafeln befestigt worden. Die einzelnen Abtheilungen schildern: 1. die Heimsuchung, 2. die Beschneidung, 3. die Anbetung der Könige, 4. die Opferung im Tempel, 5. die

Flucht, 6. die Beweinung der hl. Leiche Christi, 7. den Tod Mariens, 8. ihre Verherrlichung im Himmel. Offenbar fehlen mehrere Bilder oder Gruppen zur Vervollständigung des Cyklus. Angeblich sollen die Tafeln auch auf der Rückseite bemalt sein. Vielleicht hat die einstürzende Mauer sie so verdorben, dafs eine Restauration sich nicht lohnte. Selbst die erhaltene Seite ist durch Uebermalung ziemlich stark mitgenommen. Alle Gemälde und Skulpturen sind zweifelsohne von zwei Meistern derselben westfälischen Lokalschule hergestellt. Das ist auffallend, aber doch leicht erklärlich, da ja die Gegend rings um Lendersdorf überreich ist an Altären, die um dieselbe Zeit aus Antwerpen kamen. Antwerpen aber lag weit ferner und jenseits der Grenzen der Kölner Diözese, während ein grofser Theil Westfalens zu ihr gehörte.

Die Typen sind durchaus westfälisch. Charakteristisch sind bei vielen Gestalten ein kräftiger Kopf mit starken Backenknochen, eine niedrige Stirne und eine kleine stumpfe Nase. Mehrere Schädel sind oben auffallend flach; die Gestalten weisen hin auf einen kleinern Ort und sind oft etwas bäurisch. Die im Hintergrunde der Gemälde erscheinenden Kirchen und Thürme sind westfälischer Art, die Ziegel der Dächer roth. Sowohl in den Gemälden als in den Skulpturen sind auffallende, fliegende Gewandzipfel nicht selten. Ein Einfluss flämischer Bilder ist verhältnifsmäfsig wenig zu entdecken. Die Kompositionen der Anbetung der Könige und der nur fünf Figuren (die hl. Leiche, die drei Marien und Johannes) enthaltende Beweinung sind stark zusammengedrängt, weil die Breite der Tafeln im Verhältnifs zur Höhe gering ist.

Abb. 3. Magdalena beim Mahle des Simon.

Eigenartig ist das letzte Bild. Maria sitzt mit gefalteten Händen neben Christus auf einer Bank in einem mit drei Seiten zurücktretenden Erker. Die hintere Seite ist mit einem reich gemusterten Teppich behängt, vor dem hinter der Bank, zwischen Christus und Maria, ein Engel steht. Er kreuzt die Hände über der Brust, trägt eine Albe, eine Chorkappe und auf dem Haupte einen hohen, mitraartigen Federbusch. Die beiden andern Seiten dieses Erkers haben grofse Fensteröffnungen, durch die Engel hineinschauen. Neben Maria erscheint dort ein Engel, hinter Christus zwei.

Aufrichtige Anerkennung verdient es, dafs diese alten Reste nicht verkauft, sondern erneuert und zum Schmuck der Kirche verwendet worden sind. Hätte man sie, selbst zu annehmbaren Preisen, weggegeben und den Erlös zu einem neuen Altar verwendet, so würde man heute, bereits nach zwölf Jahren, das neue Werk schwerlich günstiger beurtheilen als viele andere Arbeiten jener Zeit. Jetzt freut man sich der alten Kunstwerke und auch die folgenden Geschlechter werden sie achten.

Es liegt in den meisten mittelalterlichen Werken eine Kraft, eine Eigenartigkeit der Auffassung, eine Handwerkstüchtigkeit, die unsere Neuern trotz aller Anstrengung selten erreichen, weil ihnen nur zu oft der Geist fehlt, der „lebendig macht." Wer mittelalterliche Vorbilder in Demuth und mit Fleifs studirt, wird immer mehr lernen, von innen heraus zu schaffen und in echt kirchlichem Geist, voll Glaube und künstlerischer Begeisterung dem tiefern Bedürfnifs des christlichen Volkes entgegenzukommen.

Exaeten. Steph. Beissel S. J.

Ueber alte und neue Mosaiktechnik.

Die Tradition der alten Mosaiktechnik war in Venedig fast ganz erloschen, als Salviati den Versuch machte, dieselbe wieder zu beleben. Da er selbst kein Künstler war, holte er zwei Mosaizisten aus der vatikanischen Mosaikfabrik in Rom nach Venedig herüber und liefs durch diese beiden ein Atelier einrichten. Er selbst verstand sowohl in seinem Vaterlande als aufserhalb desselben weite Kreise für seine Unternehmung zu interessiren und durch die ihm zufliefsenden Aufträge wuchs die Zahl der in seiner Werkstätte beschäftigten Mosaizisten.

Im Jahre 1870 veranlafste der Präfekt Torelli, ein für die musivische Kunst sehr begeisterter Mann, die italienische Regierung, die Mittel zu bewilligen, um die Mosaiken des Domes von Torcello, welche berunterzufallen drohten, wieder herzustellen. Die Arbeiten wurden begonnen unter der Leitung des Ingenieurs von St. Marco, Meduna, und die Ausführung wurde dem Atelier Salviati anvertraut. Es bestand damals noch eine grofse Unklarheit über die musivische Kunst und besonders über die Art und Weise, wie am besten alte Mosaiken wieder hergestellt werden sollten. Unter den Lehrlingen Salviati's befand sich ein junger Mann, Namens Antonio Gobbo, welcher damals 15 Jahre alt war und täglich 1 Lira verdiente, jetzt sich zu einem der besten Mosaizisten Venedigs entwickelt hat und unter anderen Arbeiten die Entwürfe des Professors L. Seitz für das Grabmal Pius IX. in der Basilika St. Lorenzo vor den Mauern Roms ausführte (vergl. »Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. V, Sp. 71) wie auch den Fufsboden in der Gnadenkapelle in Kevelaer. Derselbe erzählte mir über den Verlauf der Wiederherstellungsarbeiten und über die bei demselben gemachten Beobachtungen Folgendes:

Für jene Arbeiten in Torcello bestimmte Salviati zwei Mosaizisten aus Venedig und auch der junge Antonio Gobbo wurde diesen beigeordnet, hülfreiche Hand zu leisten. Da man die heutige sorgfältige Art der Wiederherstellung nicht kannte, durch welche sämmtliche alte Würfel in ihrer Lage erhalten bleiben, so ging man in einer so rücksichtslosen Weise bei diesen Arbeiten vor, dafs man es nur mit Bedauern erzählen kann. Die Art wie Salviati diese alten Mosaiken restaurirte, war folgende: Man legte Pauspapier auf jene lose haftenden Stellen und zeichnete den Fugenlauf der verschiedenen Farbenwürfel durch. Dann übertrug man die umgewendete Zeichnung in der Ansicht der Rückseite auf kräftiges Papier, zeichnete alles sorgfältig nach, hob von den einzelnen Smaltestiften je einige Farbenproben aus dem locker gewordenen Mosaik, numerirte die Farben, wie sie in grofsen Reihen lagen, und begnügte sich mit dieser Kopie von zweifelhaftem Werthe, um auf solcher Grundlage das Original ganz von Neuem im Atelier zu Venedig anzufertigen. Vorher nahm man aber nach Fertigstellung jener Zeichnung den Hammer und schlug den ganzen lose hängenden Theil der alten ehrwürdigen Mosaik herunter. Die Stücke stürzten zu Boden und mit dem alten Kalkschutt wurden auch die alten Smalten zusammen gerafft und in den nahen Kanal geworfen. So hatte Salviati verordnet. Nur die interessantesten Köpfe, ungefähr zehn an der Zahl, wurden durch die Mosaizisten aus eigenem Interesse an der alten Arbeit gerettet. Man beklebte die Fläche, soweit sie erhalten werden sollte, zuerst mit Papier und dann mit Leinen. Nachdem beides hart getrocknet war, begann man vorsichtig am Rande die obere Mosaikschicht vom Mörtel der Wand zu lösen, bis allmählich das ganze beklebte Stück abgehoben werden konnte. Die jetzt sichtbare Rückseite der Würfel wurde von allem Mörtel gereinigt; es blieb aber jeder Mosaikstift auf seiner Stelle, da er mit der vorderen Seite fest auf dem Papier aufklebte Dann bereitete man eine neue Mörtelschicht, welche durch einen Rahmen von Eisen zusammengehalten wurde und drückte die Mosaikstifte in dieselbe ein, indem man auf der aufgeklebten Leinenfläche leise mit einem hölzernen Hammer auf ein aufgelegtes gerades Brett klopfte. Letzteres geschah im Atelier Salviati's in Venedig, von wo diese geretteten Theile später in das Museum nach Torcello zurückgebracht, während Kopien an die Stelle der alten Originale an der Wand angebracht wurden. Vermittelst dieses Beklebens restaurirt man heute solche Mosaiken, deren loser Zusammenhang mit der Wand ein Herunterstürzen befürchten läfst, und bringt das gesammte alte Material wieder an seine ursprüngliche Stelle. Welchen Schaden bei dem neuen Legen man

gewöhnlich trotz aller übrigen Sorgfalt anrichtet, wird später erwähnt werden.

Wenn es ein arger Vandalismua war und ein beklagenswertherVerlust, eines grofsen Theils der alten Mosaiken sich zu berauben, so war es andererseits eine interessante Gelegenheit, die Art der Alten in der Ausführung der Mosaik bis auf den Grund genau kennen zu lernen.

Es fanden sich die rohen Ziegelwände mit dem Spitzhammer angehauen und über der gerauhten Fläche war ein Mörtel von 5 *cm* Stärke aufgetragen. Dieser ergab in der Unterauchung als Bestandtheile Calce di cogolociottolo del Piave und Canlino, aufserdem kleine Stücke Glas und klein geschnittenes gelbes Stroh. Die Oberfläche war mit dem Reibbrett sehr gerade abgerieben und zeigte die Gegenstände nnd Figuren der Mosaik mit dem Pinsel in einer rothbraunen Farbe wie gebrannte Terra di Siena aufgemalt. Auf solch' einer aorgfältig ausgeführten Unterlage begann der Mosaizist, wahrscheinlich nach einer kleinen farbigen Skizze, die Ausführung auf der Wand folgendermafsen: Er hatte auf dem Gerüst seine Smalten, den Meifsel im Block und den Hammer, um die einzelnen schnn vorbereiteten Würfel in die genauere Form zu achlagen, wie die Zeichnung es erheischte. Der erforderliche Mörtel war aus dem oben genannten Material zusammengesetzt, aber ohne Glas- und Strohheimengung und wurde vnn dem Mosaizisten jeden Tag in einem kleinen Theil der Zeichnung z. B. auf einer Stirn innerhalb der Grenzen des Haares und der Augenbrauen aufgetragen, in der Stärke von $1^1/_2$ *cm* bis 2 *cm*. Nachdem auf diesem so bereiteten kleinen Stücke frischen Mörtels der Gang der Fugenführung leicht eingedrückt war, begann der Mnsaizist die verschiedenen Farhenstifte seiner Smaltenskala einzusetzen. Die Gröfse der einzelnen Smaltenwürfel mafs auf der Oberfläche bei den unteren Wandtheilen in den Köpfen 2 *qmm*. In den höher gelegenen Theilen der Wand und bei den gröfseren Figuren waren auch die Würfel um das doppelte gröfser. Die Tiefe der Stifte, mit der aie theilweise im Mörtel haften, war nicht mehr wie 3 *mm* in den Fleischtheilen und 4 *mm* in den Gewändern. Nur allein die äufseren Konturen, theils schwarz, theils rnth, waren bedeutend tiefer nämlich 6 *mm* und gaben sn bei der Arbeit den Halt für die kleine Fläche, die man täglich vollendete.

In Bezug auf das Material der alten Arbeiten ist zu bemerken, dafs die alte Smalte sich von der heutigen glasartig-glänzenden vortheilhaft unterscheidet durch eine mehr matte Oberfläche. Die Mnsaiken waren mit wenigen Farben und einer beschränkten Zahl von Schattirungen ausgeführt und manche Töne aus Marmor hinzugenommen und mit der Smalte abwechselnd gebraucht. Die Köpfe bestanden mit allen Abschattirungen im Lichte aua Marmor und waren aus Bianco Cngnlo hergestellt, einem Crême-weifs, und gingen über in ein feines Rnsa. Den Schatten des Fleischtons bildete man aus Smalte von sehr kühler Nuance und es wurden nur drei Abschattirungen dazu verwendet. An den äufseren schwarzen Kontur reihte sich ein kaffeebrauner Ton, auf welchen dann zwei Reihen eines dunkleren und helleren graugrünen Schattentons folgten. Dort, wo der Uebergang in den marmornen Fleischton begann, waren die Würfel des letzten Smaltetnns abwechselnd gesetzt mit dem Fleischtone des Marmors und so durch diese wechselnde Reihung ein feiner Uebergang zwischen den zwei Tönen erzielt.

Die Gewänder waren nur aus fünf Farben zusammengesetzt: weifs, blan, grün, roth und vinlett und eine jede dieser Farben in verschiedenen Abschattirungen. Aufserdem führte man Gewänder aus, deren Lichter aua Goldsmalten und deren Schatten aus den angeführten Farben gebildet waren. Snllte ein Gewand als ganz gnlden erscheinen, so war aufser den gnldenen Lichtern der Lokaltnn aus gelbem Marmor hergestellt und in den Schatten jenes Kaffeebraun der Smalte gebraucht. Das Terrain war auf grünem Grunde in drei Abschattirungen mit vielen Blumen geschmückt und einzelne Goldlinien erhellten besonders hervorzuhebende Formen. Der Goldgrund war keineswegs ausgeführt, wie man ihn heute herstellt. Die einzelnen Smalteplatten waren aus einem sehr feinen strnhgelben durchaichtigen Glas genommen, welches in der Dicke wechselte zwischen 6 bis 8 *mm*. Das aus dem besten Gold der Zechinen mit sehr wenig Legirung geschlagene dünne Goldblättchen war auf das heifse Glas gelegt und mit einer $^1/_3$ *mm* starken Glashaut überzogen. Der gelbe Ton der Glasunterlage unterstützte die prächtige Goldwirkung. — Soweit Antonio Gobbo über die Mosaiken in Torcello und über deren Erneuerung.

Die Oberfläche einer solchen alten Mosaik ist nicht ganz eben und glatt, sondern rauh, wie der Würfel unter dem Schlag des Hammers sich spaltet; es erscheinen die Stifte belassen zu sein, wie die Hand des Künstlers sie hinsetze, ohne dafs durch Klopfen mit Brett und Holzhammer eine ebene Fläche erstreht wurde. Zwischen jedem Würfel klafft die Fuge bald enger bald weiter und man kann ziemlich tief hineinsehen. Der Mörtel liegt weit zurück und tritt nirgendwo an die Oberfläche. Besonders im Goldgrund, dessen Stifte durchgehends nicht über 5 *qmm* Stärke haben, ist dies für die musivische Erscheinung von gröfster Bedeutung. So ein alter Goldgrund funkelt und blitzt, wie tausend Thautröpflein im Grase, wenn die Morgensonne darauf scheint, die Fugen kommen auf grofse Entfernung noch zur Geltung als dunkle Linien, welche das Gold durchfurchen und wie mit einem feinen unregelmäfsigen Netz durchziehen. Durch den Druck der Hand sind einzelne Stifte mehr nach der einen oder anderen Seite geneigt und spiegeln so in verschiedenster Weise das Licht wieder. Niemals ist die ganze Fläche gleichmäfsig goldglänzend, sondern es liegt ein entzückender Reiz des Tons in diesem glitzernden Schein. Die Würfel sind alle ungleicb, nie ganz rechteckig, ihre Seiten nie ganz gerade und die Fugenführung ist niemals so starr, als wären sie nach dem Richtscheid gesetzt, sondern die Fugen folgen entweder der Form oder sind in einem angenehmen wechselnden Spiel von Linien geführt, welche die feinfühlende Künstlerhand so angenehm empfinden lassen. Aufserdem ist an manchen Stiften die obere Glashaut mit der Vergoldung abgesprungen und solche Stellen wirken dunkel und vermehren die Unterbrechung des Goldtons.

Der moderne Goldgrund ist meistens aus Würfeln von 1 *qcm* und darüber gebildet; die einzelnen Stifte sind mit einer maschinellen Genauigkeit ganz gerade an den vier Seiten alle gleich grofs geschnitten und werden eng aneinanderschliefsend in schnurgeraden Linien gelegt, so dafs die Gefühllosigkeit dieser Fabrikerzeugnisse abstöfst. Weiter hat diese Genauigkeit zur Folge, dafs auf geringe Distanz der ganze Goldgrund seinen musivischen Charakter verliert und aussieht, als wenn er aus einem glattgehämmerten Goldblech geschlagen wäre. Die farbigen Figuren stehen hart, ohne jede Bindung darauf, als wenn sie mit der Scheere ausgeschnitten und aufgeklebt wären. In den alten Mosaiken hingegen hat man durch die dunklen offenen Fugen schon eine gewisse Bindung erreicht und aufserdem durch helle Lichter in den Figuren und durch Anwendung von kleinen Goldlichtern auf den Säumen und sonstigen Zierrathen eine Verbindung voll harmonischer Schönheit geschaffen.

Auch in den farbigen Theilen tritt überall die offene Fuge in die Erscheinung und trägt zur gesättigteren dunkleren Wirkung der Töne bei, wie auch die rauhe Oberfläche dem Ton ein Spiel von Lichtstärken gieht, was eine Aehnlichkeit hat mit der Oberfläche eines mit der Hand geschorenen Orientteppichs, der durch seine geringe Ungleichheit der einzelnen Knoten und die Lage der Fäden dem Lichte Gelegenheit gibt, sich überall zu fangen. Die Glätte der modernen Mosaik, welche glatt geschliffen eine spiegelblanke Oberfläche bildet, giht den Farben die Härte des Tons wie bei einem lackirten Theebrett und macht durch seinen gesteigerten Glanz, der auf grofsen Flächen blendend spiegelt, eine den monumentalen Eindruck störende Wirkung. Die offene Fuge hat den weiteren Vortheil, dafs sie zu allen Tönen indifferent dunkel wirkt und dadurch den Ton der Farben und des Goldes milder, voller, gesättigter erscheinen läfst.

Die moderne Mosaik läfst meistens die Fuge ganz gefüllt werden vom Bindemittel, sei es ein Mörtel aus Kalk und gestofsenem Marmor oder Ziegel wie bei den alten, in weifsem oder röthlich-grauem Ton, sei es Cement von gelbgrauer Farhe oder eine andere Mischung. Wenn diese Bindemittel ungefärbt an der Oberfläche der Mosaik mit den Farben zusammentreffen, so tritt durch die Strahlenhrechung ein Mischungsverhältnifs ein, und eine grofse Veränderung der Farhenerscheinung ist damit unausbleihlich verhunden. Einen betrübenden Beleg dafür bilden neuere Restaurationen alter Mosaiken. Aus vielen sei hier eine erwähnt. In der Grabkirche der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna schmückt die Wölbung gleich am Eingang ein herrliches Ornament in Gold, Grün und wenig Weifs auf dunkelblauem Grunde. Ein grofser Theil dieser restaurationsbedürftigen Mosaik ist abgehoben und von Neuem in einen hellen Mörtel eingesetzt worden. In den Fugen tritt auf der ganzen restaurirten

Fläche dieses helle Bindemittel als weifse schmale Linie zwischen die dunkelhlauen Würfel und nimmt ihnen die Tiefe. Vergleicht man die alte noch ursprüngliche Mosaik in ihrem nächtig dunklen, sammetweichen Ton mit den restaurirten Theilen und betrachtet diese, wie mit Mehlthau bestreute, ergraute Fläche, so erscheint es unbegreiflich, warum der Mosaizist solch' schlechten Eindruck nicht entfernte durch Ausheizen des Kalkes mit Salzsäure, wenn er von vornherein das Offenhalten der Fuge nicht in der Gewalt hatte oder dessen Wichtigkeit nicht erkannte.

Aber nicht nur in so einem dunklen Blau ist der Ton der Fuge auffallend und störend; auch selbst dann, wenn man das Weifs des Kalkes leicht gebrochen hat und derselbe zwischen Gold oder hellen Tönen auftritt, ist stets eine Einwirkung wahrzunehmen, welche die Farben fahl erscheinen läfst. Mufs oder will man die Fuge füllen, wie solches beim Fufsboden nöthig sein wird, so bleibt kein anderes Mittel sls der Fuge dann eine Farbe von Umbra zu geben, welche als neutrale Dnnkelheit der offenen Fuge am meisten gleicht. Dann giht die Fuge, kräftig betont, den Charakter musivischen Gefüges, wie im Glasfenster das Blei in der Verglasung erkennen läfst, oh der Verfertiger des Werkes die Vortheile und die Schönheit seiner Technik verstanden hat.

Wenn man sich im Mosaik an der Fugenerscheinung herumdrückt, sei es, dafs man die Würfel dicht schliefsend fest zusammenfügt oder die offene Fuge so färht, dafs sie möglichst mit den umgehenden Farben zusammenfliefst, so verräth man dadurch, dsfs man das künstlerische Moment der Fugenführung nicht zu würdigen versteht und berauht sich eines Mittels, welches der monumentalen Mosaik geradezu unenthehrlich ist.

Auch für die Haltharkeit dieser Arbeiten ist es von gröfster Bedeutung, dafs ein hinreichendes Quantum Bindemittel zwischen die einzelnen Würfel tritt. Defswegen sind manche Mosaikstifte so zugehauen, dafs sie an der Oherfläche gröfser sind und nach der im Mörtel steckenden Fläche sich verjüngen. Wo dies nicht der Fall ist, hietet der die Fuge bildende Zwischenraum von Stift zu Stift dem zusammenhaltenden Bindemittel hinreichenden Raum einzudringen.

Die alten Mosaiken verdanken neben der künstlerischen Wirkung der Fuge auch dem Umstande, dafs in demselben Werke dieselbe Würfelgröfse als durchgehendes Normalmaafs angewandt wurde, ihr einheitliches Gepräge aber, ohne dafs den durch den Hammerschlag entstandenen Unregelmäfsigkeiten der einzelnen Stifte Gewalt augethan wurde, so dafs dem künstlerischen Bedürfnifs nach Ausdruck der Form innerhalh dieser Grenzen der weiteste Spielraum hlieh.

Wie in der Teppichknüpferei der Knoten in gleicher Stärke durch den ganzen Teppich geht und die Knotenfeinheit mit der Feinheit der auszuführenden Formen auf's Engste zusammenhängt, anch die Art der Form für die Knotenstärke passend erfunden und gezeichnet werden mufs und durchans eine grohe Technik, eine grohe Form erfordert, so unterlag auch die alte Mosaik einer ehensolchen Gesetzmäfsigkeit trotz aller künstlerischen Freiheit und Beweglichkeit, welche sie vor der Weherei voraus hat.

Die moderne Mosaik wandelt zwei extreme Bahnen, die es vom alten wesentlich unterscheiden. Die eine ist die der gröfsten fahrikalen Regelmäfsigkeit. Man schneidet den Marmor und die Smalte mittels Maschinen so regelmäfsig, dafs alle Würfel genau qnadratisch, alle gleich grofs und alle vier Seiten tadellos glatt werden, oder man hrennt Mosaikwürfel aus Thon und prefst alle in dieselbe Form. Die Kunst des Schneidens des Mosaikmaterials, die feinfühlende Hand des Künstlers ist durch die Maschine vertrieben und die Brutalität unseres maschinellen Jahrhunderts rühmt sich hei diesem Auspeitschen der Kunst des Fortschrittes und der Errungenschaft einer starren Regelmäfsigkeit, der die Seele fehlt. Theilweise ist man von dieser Verirrung wieder ahgekommen und hemüht sich, in andere Bahnen einzulenken; aher es kann nicht genug betont werden, dafs im Hammerschlag des geschickten Mosaizisten die Kunst der alten Mosaik liegt und dafs, wer heute als Mosaizist etwas leisten will, zunächst sich üben mufs, den Hammer als ein sicher geführtes Werkzeug zu heherrschen und dafs aus dem künstlerischen Formenverständnifs ein jeder Schlag hervorgehen mufs.

Die zweite moderne Art wird in Italien besonders angewendet hei der Wiedergahe von Oelgemälden. Man hat bei dieser Art nicht mehr die Absicht, die Technik der Mosaik

in irgend welcher Weise zur Geltung kommen zu lassen, sondern das vorgesteckte Ziel ist, den Beschauer glauben zu machen, er stehe vor einem Gemälde. Erst bei genauerer Untersuchung findet er das Material heraus und bewundert die dem Künstler gelungene Täuschung. Die Smaltenstücke sind hierbei nicht mehr nach einem angenommenen Gröfsenmaafs eckig geschlagen. Der Mosaizist folgt nur noch der Pinselführung des Malers. Wo dieser einen gröfseren Zug derselben Farbe hinsetzte, schneidet der Mosaizist ein gröfseres Stück derselben Farbe und Form, und so Zug um Zug folgend fügt er bald grofse, bald kleine, bald längliche, bald runde oder ovale Stücke aneinander, welche zuerst mit dem Hammer geschlagen, dann auf dem Schleifstein so sorgfältig fugendicht geschliffen werden, dafs alle nur eine Fläche aus einem Stücke zu bilden scheinen.

Wenn alle Stücke zusammengesetzt sind, wird auch die Oberfläche sorgfältig geschliffen und möglichst jede Spur der Technik verwischt. So ein Werk ist äufserst mühsam, schreitet täglich sehr langsam vorwärts und indem es Jahre dauert, kostet es grofsartige Summen. Die in den Köpfen der Menge festgesetzte Meinung von der unübertrefflichen Vollendung und Schönheit dieser modernen Art und Weise hat die Kenntnifs der alten Technik ganz in Vergessenheit gedrängt, ja vielfach ihren Werth ganz verkennen lassen. Unser Jahrhundert der Surrogate findet es bewunderungswürdiger, wenn eine so ehrwürdige uralte Technik ihres ernsten Gewandes entkleidet, ihres eigensten Wesens beraubt, ihren Charakter verleugnend auch unter die Nachahmungen geht, und nennt das den Fortschritt, welchen die Mosaik in diesen Zeiten gemacht hat. Diese Anschauung, welche die höchste Leistung der Mosaik in einer sklavischen Nachäffung der Pinselführung findet, ist bei Künstlern und Laien das gröfste Hindernifs, dafs auch heute wieder Mosaiken wirklich monumentalen Charakters als grofsartiger Wandschmuck in der Technik und mit den Vorzügen der alten Kunst entstehen.[1])

[1]) [Vielleicht ist hier die Bemerkung nicht ganz überflüssig, dafs eine Art von „Plattenmosaik", schon von den Arabern gepflegt, von der Mitte des XVI. Jahrh. an in Florenz derart in Uebung kam, dass sie bis heute den Namen der florentinischen Mosaik führt. D.H.]

Hier sei noch besonders erklärt, dafs auch die alte römische Mosaiktechnik grofse Unterschiede in Betreff der feinen Ausführung der Mosaik kannte. Sie wendet Würfel an von 1 bis 2 *cm* und geht in der Feinheit der Stifte bis auf einen Millimeter herunter. Aber selbst in der feinsten Taubenmosaik auf dem Kapitol und in andern ähnlichen Arbeiten ist die Zartheit der Tonübergänge nicht durch ein Verlassen des Systems erzielt, sondern nur durch das kleinste Maafs der einzelnen Stifte, welche bis zu einem Millimeter Feinheit in unzähligen höchst geschmackvoll gewählten Farbenabstufungen in eckiger Form nebeneinander gesetzt sind. Die Technik hat ein fest geregeltes aus ihrer Art entstandenes System, von dem sie nicht abläfst, auch dann nicht, wenn sie in der Erscheinung mit der Ausführung der Malerei wetteifert; sie bleibt durchaus Mosaik und will nichts anderes sein, als eine besondere Feinheit ihrer eigensten Art.

Die Ausführung der monumentalen Mosaik geschah in alter Zeit an Ort und Stelle, nachdem das nöthige Material herbeigeschafft war, wie oben bei den Arbeiten in Torcello gesagt ward. Die Ausführung von heute ist eine andere. Das Material anlangend, wird auch heute der etwa zu verwendende Marmor in Tafeln von $^1/_2$ bis 1 *cm* Stärke zersägt, wie er aus den Marmorbrüchen kommt. Für einzelne feinere Töne, welche nicht im Handel zu finden sind, könnte man, nach dem Beispiele der Alten, wie Antonio Gobbo für den Fufsboden der Gnadenkapelle in Kevelaer gethan, die Gerölle der Flüsse durchsuchen, geeignete farbige Steinsorten sammeln und diese kleineren Steine ebenfalls in Platten sägen lassen, welche dann wie der Marmor mit dem meifselartig geformten Mosaikhammer auf einem in einen Holzblock eingespannten Meifsel in die gewünschten Würfelstärken zu zerschlagen wären. Die in runden platten Kuchen gegossenen Smalten, undurchsichtige und halbdurchsichtige Glasflüsse, den Glasperlen im Material gleich, haben durchgehends eine Dicke von 1 *cm* und einen Durchmesser von 20 bis 25 *cm*. Sie werden ebenfalls mit dem Hammer in kleinere Würfel zerschlagen. Es ist die Farbennuancirung heute eine unbegrenzt grofse geworden; man hat ein feuriges Lackroth und viele andere Töne mit Hülfe der neueren Chemie herstellen gelernt, aber dieser Ueberfluss des Materials, bei dessen

Fabrikation schon zumeist die Anknüpfung an die harmonischen Eigenschaften der alten Töne fehlt, bringt die Gefahr mit sich, in geschmacklose Farbenzusammenstellungen zu geratben, wie wir ein Gleiches in Betreff der Töne für die heutige Glasmalerei durchgemacht haben. Also strenge Auswahl und Vergleich mit der alten Kunst thut hier noth, doch ist es zweifellos möglich, bis auf einige selten gewordene Marmorarten, deren römische Fundorte, meistens in Afrika, verloren gegangen sind, ein Material auch beute zu beschaffen, welches dem alten gleicht.

Die Unterschiede des Schneidens der Würfel mit Hammer und Maschine ist schon oben erklärt worden. Bei den alten Mosaiken gleicht kein Stift dem andern, keiner ist genau quadratisch, mannigfaltig, wie die Blätter eines Baumes und doch gleicher Art, sind sie aneinandergereiht und bilden selbst im einfachsten Hintergrund ein dem Auge gefälliges Bild. In diesem Schneiden des Materials wird im modernen Mosaik viel zu viel gefehlt durch eine vielleicht gut gemeinte, aber sehr übel angebrachte Regelmäfsigkeit.

Bevor der Mosaizist nach der erfolgten Zubereitung des Materials die eigentliche Arbeit beginnt, bedarf er einer gemalten Vorlage, welche den darzustellenden Gegenstand in der natürlichen Gröfse des auszuführenden Bildes ihm vor Augen stellt. Von den Eigenschaften dieser Vorlage bängt alles Gelingen ab; die Eigenthümlichkeiten, welche der Maler hineinlegte, wird auch der Mosaizist zu machen gezwungen sein. Nach einem modern gehaltenen Oelbild wird eine moderne Mosaik herauskommen, und nur wenn in der gemalten Vorlage alle Eigenschaften der alten Mosaik klar und deutlich angegeben sind, wenn die Formen mit dem Fugenlauf und der kräftigen Betonung der Züge gezeichnet und die Farben in den Gegensätzen richtig gewählt sind, hat man eine gleiche Wirkung in der Ausführung der Mosaik zu erwarten. Man sollte defshalb niemals versäumen, bevor man die gemalte Vorlage dem Mosaizisten zur Ausführung übersendet, zuerst diese in natürlicher Gröfse in Farben ausgeführten Vorlagen an Ort und Stelle am Gebäude selbst zu befestigen und zu sehen, wie auf die Entfernung, bei den Lichtverbältnissen und der Umgebung das geplante Werk in die Erscheinung tritt. Allein auf solche Weise kann man nach etwa nöthig befundener Verbesserung der Vorlage, nachdem diese in eine befriedigende Wirkung gebracht ist, sicher sein, dafs auch die musivische Arbeit, von kundiger Hand ausgeführt, einen gleichen künstlerischen Eindruck hervorbringen wird.

Eine Unterlassung dieser Vorsicht verdient scharfen Tadel, da es sich um die Ausführung einer Jahrhunderte dauernden Arbeit handelt, die bei solcher Haltbarkeit aucb die Reife und Vollendung der künstlerischen Durchgeistigung haben mufs, um solcher Dauer wertb zu sein. Ist der Mosaizist im Besitz dieser Vorlage, so beginnt er die Ausführung auf Papier in seinem Atelier. Die Zeichnung wird durchgepaust und in kleinere Theile zerlegt, wie solche, den Formen folgend, am besten sich bearbeiten und später zusammensetzen lassen. Gewöhnlich paust man die Zeichnung umgekehrt auf ein zähes Papier, zeichnet den Fugenlauf in der angenommenen Breite der Würfel auf und schattirt mit einigen leichten, bestimmt abgegrenzten Tuschtönen der gröfseren Uebersichtlicbkeit wegen die Formen. Diese auf einem schräg liegenden Brett aufgespannte Zeichnung wird nun vermittelst eines dicken Mehlkleisters mit den einzelnen Stiften beklebt, so dafs die später oben liegende Fläche der Würfel auf dem Papiere im Kleister fest haftet. Es gilt nun, jeden der schon früher auf ein beqnemes Maafs zerkleinerten Würfel in die genauere Form zu zerkleinern nnd ein geschickter Mosaizist trifft mit ein Paar leichten Hammerschlägen die gewünschte Form. Ueber das in jedem Theile, z. B. den Haaren, zur Verwendung kommende Material ist von allen Farben eine kleine Zusammenstellung auf einen Streifen Papier geklebt worden vom hellsten bis zum dunkelsten Ton der Abschattirung der Reihe folgend, und diesen entsprechend stehen in kleioen Schachteln alle Töne zur Verwendung bereit. Mit den dunkelsten Tönen beginnend, schreitet reihenweise die Arbeit vorwärts, bis alle Zeichnungen ganz beklebt sind.

Die auf solcbe Weise ausgeführten Arbeiten gewähren ein annäherndes Bild auch auf der Rückseite, da die Würfel durch und durch dieselbe Farbe und Stärke haben, und erlauben so ein Urtheil, ob die Ausführung der Vorlage gleicht. Ist diese Arbeit im Atelier beendet, so wird sie an Ort und Stelle gebracht, wo alsdann das Einsetzen zu erfolgen hat. Auf

Digitized by Google

die entsprechend zubereitete Mauer wird die Eintheilung der ganzen Formen gezeichnet und alsdann eine dünne Mörtel- oder Cementschicht aufgetragen. Die einzelnen auf Papier ausgeführten Theile der Mosaik werden mit demselben Bindemittel leicht überstrichen und in den frisch aufgetragenen Mörtel an der Wand eingedrückt. Man legt ein kleines Brett darüber und klopft mit einem hölzernen Hammer, bis alle Würfel hinreichend eingedrungen sind. Nach einigen Stunden weicht man das Papier sorgfältig los und kann nun etwaige kleine Fehler verbessern, so lange der Putz noch nafs ist.

Auf dem Papier lassen sich alle Arten und die verschiedensten Grade der Feinheit der Arheit erreichen; um aber dem Eindruck der alten Mosaiken nahe zu kommen, bedarf es grofsen Verständnisses der alten Kunst beim Einsetzen auf der Wand und eine Ueberarbeitung durch Künstlerhand, wenn das Papier abgelöst und der Mörtel noch weich genug ist, um solche Revision zu ermöglichen.

Wollen wir von den in unseren Tagen erreichten musivischen Leistungen, die nichts weniger als gelungen bezeichnet werden können, zu besseren Resultaten gelangen, so wird es zunächst die Aufgabe des die Vorlagen herstellenden Malers sein, in den Geist und die Technik der alten musivischen Kunst durch die eingehendsten Studien einzudringen. Farbige Aufnahmen über die gesammte Form- und Farbengebung, wie Detailstudien über die Eigenschaften der Technik, am besten durch Bürstenabzüge, sind die nothwendigen Vorstudien. Auf solche gestützt kann es dem Maler allein gelingen, nachdem er zur besseren Kenntnifs der Technik den Hammer auch einmal selbst in die Hand genommen und ein Stück Mosaik ausgeführt hat, solche Vorlagen für die musivische Kunst zu schaffen, die aus der Technik selbst hervorgewachsen sind.

Ein Schatz von Kenntnifs und Erfahrung liegt ungehoben in diesen Werken einer grofsen Vergangenheit vergraben, neben der Tiefe und dem Ernst christlichen Gefühls eine oft ungeahnte oder unverstandene Feinheit technischer Geschicklichkeit, und nur den angestrengtesten Studien werden die Schleier dieser Kunstgeheimnisse weichen.

Kevelaer. Friedrich Stummel.

Nachrichten.

Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen in Strafsburg.

Diese Ausstellung ist als Abtheilung der Strafsburger Indnstrie- und Gewerbe-Ausstellung am 4. Juli d. J. eröffnet worden. Vor wenigen Tagen ist nun, allerdings stark verspätet, der offizielle Katalog erschienen (J. H. Ed. Heitz), dessen Redaktion hauptsächlich auf Professnr Schricker, Assistent Diener und Dr. Schwedeler-Meyer sich vertheilt. Es ist viel geschehen, um ein abgerundetes Bild der Kunstthätigkeit in Elsafs-Lothringen zu geben. Als Lokal wurde die Orangerie gewählt, deren beide Flügel in verschiedener Weise verwendet wurden. Während der südliche Theil durch Kojen und Vitrinen zur Anfnahme der Alterthümer nutzbar gemacht wurde, hat man den nördlichen vermittelst des Systemes Rabitz (gebrannter Gips auf Drahtgitter) in den Kreuzgang einer gothischen Kirche verwandelt, der durch elektrisches Licht, allerdings nicht ganz genügend, erleuchtet wird. Die Idee dieses Einbaus geht auf Dr. Schwedeler-Meyer, die Ausführung auf Ingenieur Knüsli zurück.

Uns interessiren hier in erster Linie die kirchlichen Objekte, von denen allerdings eine ziemlich reiche Anzahl aus allen Stilepochen vertreten ist.

Vorerst die Elfenbeine. Als ältestes Stück verzeichne ich, abgesehen von einer byzantinischen Tafel ans dem VIII. Jahrh. mit einer Erweckung des Lazarus (843), die bekannte Elfenbeinplatte des Metzer Museums mit Inschrift und Bild des Bischofs Adalhero (847). Bereits auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1880 (»Katalog« Nr. 1006, Phot. von Schöningh Nr. 29) war die Platte vertreten. Seitdem ist sie von Krans (»Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« III, p. 581 mit Abbild.), Clemen (»Merow. und karol. Plastik« S. 126) und Weber (»Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« S. 21 f.) als Werk der Metzer Lokalgruppe erwiesen worden. Aus Mets waren ferner die beiden bekannten elfenbeinernen Bischofstäbe geschickt (aus dem X. und XIV. Jahrh.), die Krans a. a. O. III, S. 561 und 562 abgebildet hat. Der ältere (Westwood S. 423) zeigt eine einfache edle ineinandergezogene Krücke, während über dem Knauf auf einen Kupferbeschlag die symbolische Darstellung der vier Paradiesströme und die Inschriften TIGRIS PISON GEON EVFRATES zu sehen sind. Unter dem Knauf steht auf einer Messingplatte eine alte Inschrift. Krans vermuthet in dem Stab einen im Inventar von 1682 Nr. 23 genannten Bischofstab saec. X. oder den „angeblichen Maternusstab". Der zweite Stab, aus dem XIV. Jahrh. zeigt auf der einen Seite der Krümmung einen Kruzifixus mit Maria und Johannes, unter dem Ansatz der Krümmung einen knieenden Engel. Die andere Seite enthält eine Madonna mit dem Kinde zwischen zwei kerzentragenden Engeln. Die Arbeit ist französisch, saec. XIV, wohl nicht mehr XIII, wie der Katalog angibt.

Digitized by Google

Ein höchst interessantes Stück ist ein Triptychon (337) aus Elfenbein mit Rahmen in verschieden gefärbten feinen Holzeinlagen von nebenstehender Form: Das Mittelstück zeigt den Tod des Heilandes mit Ecclesia und Synagoga zu beiden Seiten des Kreuzes. Der linke Flügel enthält den Apostel Bartholomäus, der rechte den Apostel Andreas. Wie verschiedene Farbreste beweisen, war das Triptychon früher bemalt. Es stammt aus der Sammlung Straub, wo es Kraus (a. a. O. I, 570) noch sah, und gehört jetzt dem Strafsburger Hohenlohe-Museum an. Die Arbeit ist italienisch und zeigt gruteske Anklänge. Als französische Arbeit des XIII. u. XIV. Jahrh. ist zu bezeichnen eine sitzende Madonna mit dem Kinde (350), das auf dem Knie der Mutter stehend eine Taube liebkost. Die alte Bemalung ist noch zum Theil erhalten, was in noch gröfserem Umfange bei einer wohl im Elsass gefertigten gekrönten Madonna (351) mit dem Kinde (Ende des XIV. Jahrh.) der Fall ist.

Die Tafelgemälde zerfallen der Hauptsache nach in zwei Gruppen, Schongauer und seine Schule, sowie Hans Baldung und die ihm zugeschriebenen Bilder. In erster Linie thront hier die leider stark übermalte Madonna im Rosenhag (1110) aus der Sakristei von St. Martin in Kolmar als einzige eigenhändige Arbeit des Meisters, ferner finden wir die allerdings späte Kreuzigung aus der dortigen Spitalkirche (1113), ein gutes Schulbild und vier Tafeln aus Alt-St. Peter in Strafsburg, die bisher von Scheibler und Münta als Bilder aus der Schongauer Schule bezeichnet sind (1117—20). Eine Untersuchung der Bilder zeigt jedoch, dafs sie Buckhardt (»Die Schule Martin Schongauer's am Oberrheine S.93) mit Recht einer anderen Richtung anweist. Wir haben es hier mit den Erzeugnissen einer unterelsässischen Werkstatt zu thun, über die Bestimmtes nicht zu sagen ist. Absolut fremdartig ist ein Altarschrein aus der Kirchenfabrik zu Maursmünster bei Zabern aus der Mitte des XV. Jahrh. (1114). Derselbe zeigt auf den beiden Aufsenflügeln die Verkündigung, links die Madonna, rechts den verkündigenden Engel mit dem Spruchband. Auf der Innenseite findet sich die hl. Barbara und die hl. Cäcilia. Das bis jetzt völlig unbekannte Werk ist von einem ernsten und hochbedeutenden Künstler geschaffen, der von einem hervorragenden Streben nach naturalistischer Darstellung beseelt war. Ob in diesem elsässischen Werke italienischer Einfluss herrscht? Interessant ist ferner eine Folge von drei Bildern (1114), welche ein Rahmen umschliefst (Histor. Museum, Mülhausen). Es ist ein Tod Mariä, eine hl. Barbara, welche der in den Wolken schwebenden Madonna mit dem Kinde den knienden Stifter empfiehlt, und eine Auferstehung des Herrn. Der Stifter ist durch das Wappen kenntlich, es ist Hans Löselin aus Strafsburg, der Commenthur von Mains und Rheinfelden, 1449 Grofscommenthur war und 1466 starb. Die Bilder stammen aus Rheinfelden (vgl. Kraus II, 460).

Von Hans Baldung ist eine ziemliche Anzahl von weniger bekannten Bildern vereinigt, ohne dafs eine Vollständigkeit erzielt ist. Es fehlen z. B. die Bilder zu Madrid, Berlin, Basel, Nürnberg u. a. Dagegen sind vorhanden, um auf die weniger bekannten Bilder einzugehen, ein Porträt aus Basel (1126), die Verkündigung aus der Freiburger Domfabrik (1128), die Bamberger Sintflut (1129), die beiden früher Altdorfer zugeschriebenen Bilder aus Bruneck (1131/32), das Fragment eines Amor aus Neu-Ulm (1136, als Baldung sehr zweifelhaft), die sieben Stufenalter des menschlichen Lebens aus dem Besitze von Dr. F. Harck (1137), die Bilder bei Konsul Weber in Hamburg, die Bilder aus Aschaffenburg, das Ansbacher Kelterbild u. a.

Das Ansbacher Kalterbild (1144), das übrigens vollständig überschmiert und in der vor der Restauration aufgenommenen Kopie des Germanischen Museums fast besser zu studiren ist, geht bekanntlich auf eine Zeichnung und Bestellungsnotiz Dürer's, bei dem das Bild ursprünglich bestellt war, zurück. Die Ausführung geschah in Dürer's Werkstatt. Früher schrieb man es Kulmbach zu (Thausing, Wultmann-Woermann), bis Koelitz ohne ausschlaggebende Gründe dasselbe Kulmbach nahm und Baldung gab, und zwar setzte er es in die Zeit von 1507, also mit dem Wiener Altar und der Berliner Anbetung zusammen. Das Bild ist aber entschieden später und aufserdem sind nach Langa-Fuhse die Schriftzüge der Bestellungsnotiz in der Dürer-Handschrift zu London aus den Jahren 1512—1518. Es ist defshalb schon zeitlich an Baldung nicht zu denken, dagegen darf man das Bild ruhig wieder mit Kulmbach zusammenbringen, wie dies z. B. A. Schmidt that (»Repert.« XVII, 295).

Ebensowenig ist die von Rieffel dem Baldung zugeschriebene Anbetung in Mainz[1]) (1130) als Werk des Meisters zu halten; es ist eben eines der zahlreichen Bilder aus Dürer's Werkstattkreis, die neben dem vorherrschenden Einflufs des Schuloberhauptes selbst Anklänge an die bedeutendsten Schüler zeigte, also an Schäuffelein, Kulmbach und Baldung. So lange uns eine gründliche Kenntnifs von Werkstatt- und Schulgebrauch Dürer's fehlt, können wir bei dieser Klasse von Bildern nicht bestimmt identifiziren.

Unter den ausgestellten Objekten aus Edelmetall sind sämmtliche Stilepochen gut und charakteristisch vertreten, so dafs wir für manche kirchlichen Geräthe eine lange Entwicklungsreihe finden. Als ältestes Stück erwähne ich eine Reliquie in Form einer Büste des hl. Cyriacus (55). Es ist eine bemalte Holzskulptur, während die Gewandung aus Metallplatten gebildet wird, die aus verschiedener Zeit stammen. Die Silberplatten tragen vergoldete Bordüren und Medaillons, welche gestanzten figuralen und ornamentalen Schmuck, theils romanischen, theils gothischen, tragen. Der Katalog gibt an, dafs das Reliquiar von dem Papste Leo IX, einem gebornen Elsässer, um die Mitte des XI. Jahrh. aus Rom mitgebracht und der Klosterkirche in Altdorf geschenkt wurde, welche das Grab der Eltern des Papstes enthielt. Die ältesten Theile des Metallschmuckes sind italienische Arbeit und verrathen byzantinische Beeinflussung.

Aus dem XII. Jahrh. stammt ein Reliquiar aus vergoldetem Kupfer (Pfarrkirche Molsheim; 56). Dasselbe ruht auf vier Löwenfüfsen und zeigt auf der Vorder-

[1]) Die „hl Dreieinigkeit zwischen der Schmerzensmutter und St. Aegidius" in Basel (Nr. 31), welches Stiassny mit Unrecht Baldung zuschreibt, gehört in die Nähe des Matarer Bildes; es zeigt aufserdem ein Meisser Wappen (vgl. v. Térey, »Repert.« XVIII, S 194 ff.).

nowie den beiden Nebenseiten und dem Deckel figuralen, auf der Rückseite ornamentalen (Blattwerk-) Schmuck. Man findet bei Kreus (I, 184) eine Abbildung der Vorderseite, welche in der Mitte den auf dem Regenbogen thronenden Christus in der Mandorla zeigt; die Rechte ist zum lateinischen Segensgestus erhoben, die Linke hält ein Kreuz und die Füfse ruhen auf der Weltkugel. Umgeben ist der Erlöser von den vier Evangelistensymbolen, während die Seiten von der Verkündigung ausgefüllt werden. Links steht die Jungfrau mit einem Buch in der Rechten, rechts der Erzangel mit einem Kreuz in der Linken. Der Deckel trägt unter romanischen Arkaden die zwölf Apostelbilder, die alle mit Ausnahme des durch den Schlüssel charakterisirten Petrus, ein Buch tragen. Zwei halten ein langes Phylakterion. In den Ecken sitzen vier schreibende Figuren, nach Kraus' ansprechender Vermuthung die vier Kirchenlehrer analog der Anordnung am Folkardusbrunnen aus S. Maximin, der nach Kreus zeitlich und stilistisch mit dem Molsheimer Reliquiar zusammenhängt.

Aus dem Anfang des XII. Jahrh. stammt sodann ein Reliquiar (Nr. 57) aus der Kirchenfabrik des oberelsässischen Ortes Keiningen. Der Holzkörper ist mit Silberblech beschlagen. Die Langseite zeigt Christus und die Zwölfe aus getriebenen und vergoldeten Silberblech mit folgender interessanten Inschrift in leoninischen Hexametern (nach dem Katalog): DISCIPVLI XPI SVNT QVOS VOS CERNITIS ISTI. CIRCVMSTARE PIAM DNVM PARITERQ MARIAM. — VIRGO CREATOREM GENVIT GENITRIX GENITOREM. ET PATER EST MATRIS NATVS SINE SEMINE PATRIS.

Die eine Schmalseite zeigt das Martyrium des hl. Romanus (NOMINE PRO XPI MORTEM ROMANE SVBISTI), während die andere eine Szene aus der Legende des hl. Laurentius zeigt, wie er einen Ungläubigen belehrt (CREDAT VT IN XPM LAV(R)ENCIVS AMMONET ISTVM). „Auf dem dachförmigen Deckel Christus und das Lamm zwischen Evangelistensymbolen, sodann Inschriften, die die Namen der Heiligen aufzählen, deren Reliquien in dem Schrein aufbewahrt werden: NOMINA SANCTORVM QVORVM RELIQVIE CONTINENTVR IN HOC SCRINIO. etc." Im Jahre 1510 wurde das Reliquiar laut einer Inschrift renovirt, wie auch noch verschiedene spätgothische Theile erkennen lassen.

Aus demselben Orte stammt ein dem vorigen sehr ähnliches Reliquiar (Nr. 58) mit den klugen und thörichten Jungfrauen, während der Deckel Christus mit dem Lamm zwischen den Symbolen der Evangelisten zeigt.

Ein sehr gut erhaltenes Emailreliquiar (rheinisch; saec. XII) aus Warsberg in Lothringen (Nr. 59) erwähne ich nur kurz, da dasselbe von Kreus und Paulus im »Jahrbuch der Gesellschaft für Lothr. Geschichte und Alterthumskunde« I, 257 mustergültig beschrieben ist. Zwei interessante gothische Abendmahlskelche (Nr. 62 u. 63) schickte Herr Spetz in Isenheim, dessen reichhaltige Sammlung Kreus (II, 191 f.) beschrieben hat; ein dritter Kelch (Nr. 69) aus dem Jahre 1746 im Stile Louis XV. trägt das Wappen der Kirche St. Peter und Paul in Weifsenburg am Fufse eingravirt; er ist auch heute im Besitze dieser Kirche.

Drei interessante Freistatuen, Silber, theilweise vergoldet, aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. sind die Nr. 61, 64 u. 65. Nr. 61 ist eine Statuette des hl. Theobald und stammt aus dem Thanner Münster (St. Theobald), Nr. 64 u. 65, zwei prachtvolle Arbeiten, sind im Besitze des Hohenlohe-Museums und stellen eine Madonna mit Kind sowie den hl. Martin, seinen Mantel zertheilend, dar. Beide stammen aus dem Besitze Streub's. Sie rühren, nach Kreus (I, 575), wohl von einer Monstranz her.

Monstranzen sind drei Exemplare (Nr. 68, 71 u. 72) vorhanden, doch keine über das XVIII. Jahrh. heruntergehend, während zwei interessante Ostensorien zu erwähnen sind, deren eines (Nr. 67) noch dem XV. Jahrh. angehört. Dasselbe stammt aus der Sulzmatter Kirchenfabrik und besteht aus vergoldetem Kupfer. Fufs und Nodus sind sechstheilig, das Obertheil wird von drei in Fialen endenden Strebepfeilern flankirt. Strabebögen verbinden dieselben mit dem spitzgedeckten Mitteltheile. Aus Strafsburger Privatbesitz stammt ein Ciborium in Barockstil (Nr. 73).

Eine interessante Reihe von Prozessionskreuzen veranschaulicht den Entwicklungsgang derselben von der romanischen Periode bis zum Anfange des XVII. Jahrh. Das älteste stammt aus Urbeis in Oberelsafs und zeigt einen silbergetriebenen theilweise vergoldeten Kruzifixus. Die Enden sind mit runden Platten in Email champlevé mit den Darstellungen des Erzengels Michael, des hl. Johannes und unten des sich aus dem Grabe erhebenden Adam besetzt. Die vierte Platte fehlt. Die diese Platten umgebenden Filigranfüllungen sind mit Steinen besetzt. Die Rückseite des Kreuzes zeigt typisches romanisches Rankenwerk in Goldbronze, an einem Kreuzarm später ergänzt. Vier gothische Kreuze (Nr. 76, 77, 79 u. 80) zeigen in den Kreuzesenden die vier Symbole, während ein spätgothisches Exemplar (Nr. 78) von 1515 aufser diesem Schmuck auf der Rückseite eine von zwei Engeln gekrönte stehende Madonna bietet. Die Kreuzesenden sind mit den vier Kirchenlehren geschmückt.[2])

Ein romanischer Kruzifixus (saec. 11—12; Nr. 181) aus Mutzig wird von Kraus (I, 168) als eines der wenigen Exemplare bezeichnet, die das Elsafs aus dieser Zeit besitzt. Die Füfse stehen ohne Nägel, aber mit markirten Wundmalen nebeneinander. Das bärtige Haupt trägt eine Königskrone (vgl. über die romanischen Kruzifixe im allgemeinen jetzt Kreus »Beilage zur Allgem. Zeitung 1895« Nr. 41). Zwei andere romanische Kruzifixe finden wir unter Nr. 182—184. Ein interessantes viereckiges Reliquiarium (Nr. 185) sandte die Kirchenfabrik Rieding in Lothringen. Dasselbe ist aus Blei, die Basis aus Serpentin und trägt nach dem Kataloge auf den vier Seiten folgende Inschrift: S. GERMANI EPIS · GENEVLFI · MAR S. BENIGNI · MARTIRIS S. VODALRICI KAL · JVLII DEDICATA EST HAEC · ECLA · A DEODERICO EPSO ANNO INCARNAT. DNI MXXXVI. Eine Identifikation der

[2]) Vgl. oben die Bemerkungen über das romanische Reliquiar Nr. 56. Ich mache hier auf einen an entlegener Stelle publizirten hochinteressanten Taufstein aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. aufmerksam, der sich in Hessae Church, Suffolk, befindet. Vgl. »The Antiquary« London 1895, S. 3f. Der Stein zeigt am Fufse die vier grofsen Propheten und die vier Kirchenlehrer.

Kirche war mir des hier mangelnden Materials wegen unmöglich, doch lag sie in dem Bereich der Metzer Diöcese, das beweist der dedizirende Bischof. Es ist offenbar Theodorich II. gemeint, der 1006—1047 den bischöflichen Stuhl inne hatte. Vielleicht lassen nähere Untersuchungen das Lokal der 1036 dedizirten Basilika finden.

Als Vorbild für ein Stück heutiger Kirchenausstattung kann ein gothischer Kandelaber aus Schmiedeeisen (Nr. 258) mit durchbrochenem Laubwerk dienen. In München, Nürnberg, Köln, werden ja Werke dieser Technik heutzutage ganz reizend verfertigt. Der Kandelaber hat zwei Ringe zum Halten der grofsen Osterkerze. Ein Prachtstück kirchlicher Kunst kommt aus der lothringischen Porzellanfabrik Niederweiler. Es ist eine wunderbare Madonna (vom Jahre 1784) mit dem Kinde auf der Mondsichel in den Wolken. Das Kind sitzt mit ausgebreiteten Armen. Aus den Ausgrabungen von St. Fides in Schlettstadt rühren vier romanische Terrakottafliefse her. Dieselben reihen sich mit ihrer Dekoration (Centaur mit Schwert und Bogen, Januskopf mit Fischleib) den übrigen Fliefsen würdig an, die aus jener Zeit erhalten sind, so z. B. den Tafeln in der Freiburger Alterthümersammlung, die Schneider publizirte. Eine gute Auswahl solcher Stücke, die als Vorbilder zu empfehlen sind, die oft merkwürdig gut verstandene und gezeichnete antike Motive und Ornamente aufweisen, besitzt auch das Germanische Museum. Aeufserst reichhaltig ist die Abtheilung der Textilarbeiten. Gleich das erste Stück (Nr. 847) fesselt die Aufmerksamkeit. Es ist die sogenannte „Chape de Charlemagne", ein prachtvolles Seidengewebe (Stickerei?) des XII. Jahrh. aus dem Metzer Dom (abgeb. und besprochen bei Kraus III, 558 f.). Vier grofse und verschiedene kleinere Greife heben sich inmitten sarazenischen Ornamentes vom rothen Grunde ab. St. Stephan in Strafsburg sandte zwei prächtige Teppiche von ca. 1500, wohl einheimische Arbeit, die Szenen aus der Legende der hl. Ottilia und der hl. Attala zeigen. Ferner sind als elsässische Arbeiten zu bezeichnen einige Teppiche aus Neuweiler, die meist Dorsalien waren und das Leben des hl. Adelphus schildern, nach Kraus „kurz nach 1465 gearbeitet". Aus dem XVI. Jahrh. stammen die Teppiche (859—865) mit biblischen Szenen aus St. Johann bei Zabern, während ein Gobelin (866) mit Darstellungen aus der Apokalypse (unter Benutzung Dürer'scher Motive) als flandrische Arbeit des XVI. Jahrh. bezeichnet ist. Einige gute Elsässer Gobelins des XVI. Jahrh. mit biblischen Darstellungen stammen aus Privatbesitz in Mülhausen (Nr. 868—873), aus der Privatkapelle des bischöflichen Palais in Strafsburg (Nr. 874—876), sowie aus dem Strafsburger Münsterfabrik (Nr. 877—880).

Aus der interessanten Reihe der Holzskulpturen hebe ich besonders hervor eine zum Theil übermalte und ergänzte Kreuzabnahme von Kaysersberg (Anfang des XVI. Jahrh.; 1006), sowie den grofsen Kaysersberger Altar (1037). Die Predella zeigt in vorzüglichem Hochrelief Christus mit den Zwölfen. Die Aufsenseiten der Flügel veranschaulicht in Oelmalerei die Auffindung des hl. Kreuzes (ca. 1700), während das Innere eine Passion schmückt, laut eines erhaltenen Vertrags von Meister Hannsen aus Kolmar (1518). Vom Strafsburger Liebfrauenmünster ist eine Reihe der Skulpturen in Original und Gipsabgufs vorhanden (Nr. 317), die edlen Gestalten der Ecclesia und Synagoge, verschiedene der Jungfrauen und die sogenannten Physiologusfriese. Ferner aus Metz die bekannte Madonna mit dem Kinde (Abgufs; 1099), von Kraus als karolingisch-ottonisch bezeichnet, von Clemen aber (»Merow. und karol. Plastik«. S. 107) in spätere Zeit gesetzt. Sicher sind die Sarkophage des Adeloch (1102) und des hl. Patricius (1103), die man früher als karolingisch beanspruchte, romanische Arbeiten.

Aus dem Priesterseminar in Strafsburg ist die bekannte Guta-Sintram-Handschrift von 1154 (1308) ausgestellt, aus Metz verschiedene Proben aus karolingischer Zeit, sowie einige Handschriften aus dem Vermächtnifs des Freiherrn von Salis ebenda, über die v. Térey (»Repert.« XVII, S. 76 f.) berichtete. Ich vermisse unter den ausgestellten Handschriften einige mit Miniaturen geschmückte der Schlettstadter Stadtbibliothek, darunter einen Boethius des X. Jahrh. (Vgl. Kraus I, S. 289).

Aeusserst reichhaltig ist die Ausstellung der elsässer Inkunabeln. Unter Nr. 1582 ist als älteste Ansicht der Stadt Strafsburg diejenige aus der Schedel'schen Weltchronik von 1493 ausgestellt. Vielleicht wäre hier die dem Diebold-Lauber'schen Schulkreis entstammende Handschrift palat. germ. 800 der Heidelberger Universitätsbibliothek (Megenberg »Buch der Natur«) zu erreichen gewesen, die eine deutliche Abbildung der Thurmfassade des Strafsburger Münsters um 1450 bietet (vgl. Kautzsch »Einleitende Erörterungen etc.« S. 70. Ders. „Dieboldt Lauber und seine Werkstadt in Hagenau", Sonderabdruck aus dem »Centralblatt für Bibliothekswesen« XII, 1895, S. 58). Es wäre noch Vieles hier anzuführen, s. B. die Schongauer'sche Apostelfolge (B. 34—45; Nr. 1272), die die Fürstenbergische Kupferstichsammlung in Donaueschingen in prachtvollen Drucken gelieben hat, sowie den St. Laurensius Schongauer's (Nr. 1279), der in dem äusserst seltenen ersten Etat aus derselben Sammlung kam. Ferner wären noch einige interessante Glasgemälde[3]) zum Theil aus dem XIV. Jahrh. zu erwähnen, aber es galt hier hauptsächlich die Objekte kirchlicher Kunst hervorzuheben. Der rührigen Kommission gebührt für die reichhaltige Zusammenstellung, die ein gutes Bild der reichen kirchlichen Schätze in Elsafs-Lothringen bietet, der wärmste Dank.

Nürnberg. Edmund Braun.

Die XLII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, welche vom 25. bis 29. August in München stattfand, hat wiederum eine Sektion für christliche Kunst gebildet, welche unter dem Vorsitze des Dr. Freiherrn v. Heereman und des Professors Dr. Dittrich tagte. Der Besuch der Sektionssitzungen war ein sehr zahlreicher und lieferte den Beweis, dafs das Interesse für die christliche Kunst in erfreulicher Weise sich kräftig entwickelt. Auch gaben die eingehenden Verhandlungen, in welchen über viele, die christliche Kunst betreffende

[3]) Das Elsafs besitzt ganz prachtvolle Glasgemälde, die man aber an Ort und Stelle studiren mufs. Ich nenne hier nur diejenigen von Zabern, St. Georg zu Schlettstedt und Altthann (von 1462 und 1466).

Fragen und streitige Punkte lebhafte Berathungen gepflogen wurden, Zeugnifs von der sich mehr verbreitenden Theilnahme an der Entwicklung der christlichen Kunst. Die Sorge für die Erhaltung der Kunstdenkmäler, welche in den verschiedenen Theilen Deutschlands sich sehr verschieden gestaltet hat, gab zu lebhaften Erörterungen Anlafs. Es wurde besonders hervorgehoben, dafs die kirchlichen Behörden, soweit es die Kirchen und ihre Ausstattungsgegenstände betrifft, zunächst berechtigt und berufen seien, die erforderlichen Anordnungen für den Schutz und die Erhaltung zu treffen, während vielfach die staatlichen Behörden, wenn auch in wohlmeinender Absicht, in nicht geeigneter Weise eingegriffen hätten.

Folgende Anträge wurden angenommen:

1. Die Generalversammlung verwirft jene sogenannte naturalistische Kunstrichtung, welche Personen und Begebenheiten der heiligen Geschichte in den Darstellungen der Plastik und Malerei in die gemeine Wirklichkeit herabsieht und auf diese Weise profanirt und fälscht, wie auch nicht minder jene, welche die niedrige Sinnlichkeit erregt.

2. Die Generalversammlung hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das öffentliche und häusliche Leben. Daher empfiehlt sie auf's Wärmste die Zuwendung von Aufträgen an tüchtige glaubenstreue Künstler.

3. Die Generalversammlung betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe den Künstlern das Studium und den engen Anschlufs — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an die kirchlichen Vorschriften und an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst. Sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benutzen und zu verwerthen unter Anwendung solider und erprobter Techniken. Sie erkennt defswegen für die Kirche ausschliefslich die Thätigkeit selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurtheilt den Fabrikbetrieb vieler sogenannter Kunstanstalten, welche als die schlimmsten Feinde der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Die Generalversammlung verwirft die Massenerzeugung auf dem Kunstgebiete und warnt alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirchen zu verunzieren und dazu noch finanziell schwer zu schädigen.

4. Die Generalversammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunstwerke zu neuer Blüthe zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathien aus und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen.

Endlich fand noch folgender Antrag Annahme: „Insbesondere empfiehlt sie die ‚deutsche Gesellschaft für christliche Kunst', welche sich bestrebt, die christlichen Grundsätze auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens zur Anwendung und Geltung zu bringen und die lebendigen Beziehungen zwischen Künstlern und Kunstfreunden zu pflegen."

„Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst", hat in diesem Jahre die statutenmäfsige Sitzung ihres Vorstandes am 12. September Nachmittags 3 Uhr zu Bonn in den Räumen des Borromaeushauses abgehalten. Der Vorsitzende, die Sitzung eröffnend, machte zunächst die Mittheilung, dafs der im vorigen Jahre zum Ehrenmitgliede des Vorstandes erwählte Hochwürdigste Weihbischof von Trier, Herr Dr. Karl Schrod die Wahl mit freundlichem Danke angenommen habe, und gedachte dann der grofsen Verluste, welche der Vorstand im Laufe des Jahres durch den Tod des am 16. Juli gestorbenen Appellationsgerichtsrathes Dr. August Reichensperger zu Köln und des am 31. Juli heimgegangenen Dompropstes und Professors Dr. Johann Keyser zu Breslau erlitten, auf deren Verdienste entsprechend hingewiesen wurde.

Der Schatzmeister Herr F. van Vleuten gab eine sorgfältige Geschäftsübersicht, und legte die finanziellen Verhältnisse der Vereinigung eingehend dar; dieselben zeigten im Allgemeinen eine Gestaltung, wie sie auch im verflossenen Jahre sich herausgestellt hatte und in der Zeitschrift auch eine nähere Darlegung gefunden hat. — Insbesondere war hervorzuheben, dafs eine Erweiterung der Abonnentenzahl ganz besonders in der Hinsicht höchst wünschenswerth erscheine, um in die Lage gesetzt zu werden, der Zeitschrift eine noch reichere und glänzendere Ausstattung auch durch farbige Illustrationen, geben zu können. Auch wurde wiederholt hervorgehoben, dafs das Interesse des hochwürdigen Klerus für die Zeitschrift sich noch nicht in dem zu erwartenden Mafse entwickelt habe. Dem Herrn Schatzmeister wurde für seine Bemühungen und seine grofse Sorgfalt der wärmste Dank ausgesprochen, und die Decharge ertheilt. — Durch Kooptation wurden zu Mitgliedern des Vorstandes Herr Historienmaler Professor Ludwig Seitz zu Rom und der Reichs- und Landtagsabgeordnete Herr Andreas von Grand-Ry zu Bonn erwählt.

An demselben Tage und in denselben Räumen fand um 4 Uhr die Generalversammlung der Inhaber der Petronatscheine statt. Nach Begrüfsung der Herren, die sich eingefunden, wurde von dem Vorsitzenden zunächst auf die grofsen Verluste hingewiesen, welche der Vorstand durch den Tod des Dompropstes Dr. Joh. Keyser und ganz besonders des Appellationsgerichtsraths Dr. Aug. Reichensperger erlitten; es wurde der schon vor langer Zeit eingetretenen verdienstlichen Anregungen des Ersteren auf dem Gebiete der Archäologie Erwähnung gethan, dann aber wurden besonders die grofsen Verdienste und die bahnbrechende Thätigkeit auf allen Gebieten der christlichen und kirchlichen Kunst, vorzüglich der Architektur des gothischen Stiles hervorgehoben, durch welche Reichensperger in einer ein halbes Jahrhundert umfassenden Arbeit sich die Anerkennung und den Dank aller Kenner und Freunde der christlichen Kunst

in reichstem Masse erworben und dauernd gesichert hat. Auch der Zeitschrift, die seinen Verdiensten im Allgemeinen und besonders bezüglich der Vollendung des Kölner Domes bereits in warmen Worten der Anerkennung gedacht hat, widmete er ein lebhaftes Interesse und folgte den Bestrebungen derselben mit freudiger Zustimmung.

Der Schatzmeister wiederholte in kurzer Uebersicht die Darlegung der geschäftlichen Verhältnisse und der finanziellen Lage, an welche sich Besprechungen nach verschiedenen Richtungen hin knüpften; für seine Bemühungen und sorgfältige Geschäftsbehandlung wurde der freundlichste Dank demselben ausgesprochen.

Nach eingehenden Mittheilungen des Redakteurs der Zeitschrift, Domkapitular Schnütgen wurde die Haltung und Richtung der Zeitschrift in Erwägung gezogen. Wie dies auch im vorigen Jahre geschehen und in dem VII. Hefte der Zeitschrift eingehender ausgeführt worden, fanden die Richtung und die Auffassungen, in welchen die Zeitschrift geleitet und geführt und die tüchtige Haltung und Behandlung derselben die allgemeinste Zustimmung und Anerkennung; vornehmlich war man unbedingt dahin einverstanden, dass die wissenschaftliche, auf der Höhe der heutigen Kunstwissenschaft stehende Behandlung aller Fragen und das strenge Festhalten an manchen Prinzipien und Grundsätzen, welche die moderne Kunstübung vielfach gern vergisst oder unbeachtet lässt, gerade den Zwecken und Aufgaben der Zeitschrift durchaus entspreche, auch für die Entwickelung der heutigen Kunstverhältnisse von sehr förderlicher Bedeutung sei. Dem Herrn Domkapitular wurde für seine grosse Mühwaltung und für die ganze so tüchtige und sachkundige Leitung und Thätigkeit, durch welche derselbe der Zeitschrift in den Kreisen der Fachmänner eine hervorragende Stellung und Werthschätzung zu gehen und zu erhalten gewusst, die vollste Anerkennung und der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Nach mancherlei Besprechungen, die christliche Kunst unserer Zeit und verschiedene Bestrebungen auf diesem Gebiete betreffend, wurde die Generalversammlung geschlossen. Ch. Frhr. von Heereman.

Bücherschau.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1895. Mit 11 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 9 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. G. Hanberrisser, Prof. H. v. Schmidt, Prof. S. Eberle, L. Gamp, Al. Delug, M. Fenerstein, Univ.-Prof. Dr. Bach und Pfarrer Detzel. Nebst erläuterndem Texte von Lic.-Prof. Dr. Schlecht. Druck und Verlag von J. B. Obernetter in München.

Die ihre beiden Vorgängerinnen an glänzender Ausstattung noch überbietende Jahresmappe führt drei Architekten vor: die bekannten Meister v. Denzinger, Meckel in Freiburg und Seidl in München; fünf Bildhauer: Gamp und v. Miller in München, Ruppe in Salzburg, Balthasar Schmitt in München, Heinrich Schmitt in Buffallo; sieben Maler: Feldmann in Düsseldorf, von der Forst in Münster, Glötzle in München, Huber in Durlach, Locher, Samberger und Zimmermann in München, so dass also das Gebiet der metallischen Kunstzweige, obwohl auf der von derselben Gesellschaft veranstalteten Ausstellung nicht unvertreten, in der Mappe auch diesmal keine Berücksichtigung erfahren hat. — Die einzelnen Schöpfungen werden mehr beschrieben und verherrlicht, als kritisirt. Von Denzinger wird das erst nach seinem Tode ausgeführte Projekt der St. Adalbero-kirche in Würzburg mitgetheilt, ein im Uebergangsstil mit schweren Strebepfeilern konstruirter imposanter Bau, dessen Langhaus ein wenig kurz und dessen Vierungsthurm gegenüber den schlanken Westthürmen zu mächtig erscheint. — Meckel's meisterhafte St. Rochuskapelle, in dieser Zeitschrift bereits vor vier Jahren vom Meister selbst veröffentlicht, stellt sich bezüglich ihrer Ausstattung in den ausgesprochensten Gegensatz an den von der Gesellschaft proklamirten Grundsätzen. — Des genialen Seidl's Hauptportal und Hochaltar der St. Annakirche in München zeigen, wie gefährlich die Vermengung der deutschen und italienischen Stilformen aus der romanischen Periode ist. — Gamp's Thonmodell des Kruzifixes im Rokokostil ist edel, aber weich; von Miller's Bronzefigur Alberti Magni eine tüchtige Leistung; das Holzmedaillon der „Mutter des Herrn" eine in der Gewandung nicht gerade glückliche, im Ausdruck wenig bedeutsame Gruppe. — B. Schmitt ist durch drei Arbeiten vertreten, die grosse Gewandtheit, aber wenig Ursprünglichkeit verrathen: das italienisch empfundene Relief „Regina coelorum", welches als Medaillon den Deckel der Mappe schmückt, die beiden im Dürerschen Geiste konzipirten, flott behandelten Apostelfiguren Matthias und Matthäus, die Statue Jakobus M., welche fast ganz in Draperie sich auflöst. — Die „Rosa mystica" lässt in Bezug auf Bewegung, Gewandbehandlung, Ausdruck, Durchführung Manches zu wünschen übrig. — Von den Wand-, Tafel- und Glasgemälden befremden einige durch ihre phantastische Richtung, namentlich die „Sibylle" von Samberger, auch die Kreuzauffindung von Feldmann, andere, wie die abgeschwächten romanischen Entwürfe, durch ihre kraftlose Behandlung. — Die sehr durchgearbeiteten Gemälde von Zimmermann: „Christus und die Fischer" und „Heilige Nacht" sind wirkungsvolle Darstellungen, welche jedem Salon und Museum zur Zierde gereichen, und auch das Deckengemälde: „Der Postifikat Leo XIII." entspricht seinem Zwecke, eine Rokokokirche zu schmücken. — Der Karton von Huber: „Die Anbetung des Jesuskindes" ist gut gezeichnet, bleibt aber als Glasgemälde schon wegen des Mangels der Bleifassungen unverständlich.

Mögen die christliche Kunst, wenn es sich um die Ausstattung profaner Räume handelt, innerhalb der ihr nun einmal gezogenen Grenzen, auf neuen Wegen ihr Heil suchen und recht ergiebige Thätigkeit für ihre Jünger! Für das kirchliche Kunstschaffen mögen die alten, die einfachen und doch so erhabenen mittelalterlichen Meister ihre Zugkraft behaupten! R.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. Abhandlungen: Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom. Von Schnütgen. Mit Lichtdruck (Tafel VI) 201
Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf. Von Steph. Beissel. Mit 3 Abbildungen 203
Ueber alte und neue Mosaiktechnik. Von Friedr. Stummel 209
II. Nachrichten: Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen in Strafsburg. Von Edmund Braun 221
Die XLII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands 228
Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst", Von Cl. Frhr. von Heereman 230
III. Bücherschau: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1895. Von R. 231

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 8.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERPDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Die Madonna mit der Wicke.
(Köln, Wallraf-Richartz-Museum.)

Digitized by Google

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.[1]

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

III.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).

Treffliche Meister hatten im XIV. Jahrh. in Köln Wand- und Miniaturmalerei geübt und den alten Ruhm dieser Kunstcentrale weithin verbreitet. Auch das Tafelgemälde war hier allmählich zu gröfserer Bedeutung und Selbstständigkeit gelangt; die höheren Anforderungen an Naturwahrheit und intime Bildwirkung, welche gerade diese neue Kunstgattung an den Maler stellten, hatten die wesentlichsten Verdienste an den Fortschritten in Komposition und Durchführung. Doch der Charakter des Flächenhaften war zunächst auch in diesen Gemälden noch nicht befriedigend überwunden, Modellirung und Farbengebung standen unverhältnifsmäfsig vor der fein detaillirten Umrisszeichnung zurück.

Den überraschenden Aufschwung, welchen die kölnische Kunst dann gegen Schlufs des Jahrhunderts nahm und als dessen erstes grofsartiges Monument wir den Clarenaltar bezeichneten, haben wir aus dem künstlerischen Wirken eines genialen Neuerers zu erklären versucht, der die überkommenen bildungsfähigen Formen mit individuellem Leben erfüllte und der Malerei durch neue Ausdrucksmittel ungeahnte Sphären erschlofs. Von eigenartigem Schönheitsideale beseelt, durchbrach er den Kreis der hergebrachten typischen Bildungeu, er löste die Körper aus dem Zwang des Schemas, gruppirte die Figuren zu freier Bewegung und führte dieselben in eine verklärte Welt paradiesischen Friedens ein.

Unschuld, fromme Hingebung und sanftes Dulden bilden den geistigen Inhalt seiner Kunst. Einfache Szenen, in welchen holdseliger Kindersinn und minnigliche Anmuth zum Ausdruck kommen, gelingen daher besser, wie bewegte Vorgänge. Erschütternde Tragik oder die Charakteristik der Leidenschaft und niederer Bosheit blieben dem Meister versagt, er verfällt in das Fratzenhafte und Banale, wo er deren Schilderung anstrebt.

In der Frische und Ursprünglichkeit aller Empfindungen, der sonnigen Heiterkeit ungetrübten Seelenglücks beruht der nie alternde Zauber dieser Schöpfungen. Natur- und Weltfreude möchten gern die ganze Welt der Erscheinungen in die Darstellung hineinziehen, die Handlung mit unzähligen kleinen Nebenzügen ausstatten, wie sie sich einer empfänglichen, jugendlich-lauteren Phantasie überall aufdrängen. Der Maler versucht sich sogar gelegentlich schon in der Durchbildung einer Landschaft und schreckt selbst vor der Vergegenwärtigung komplizirter Begebenheiten nicht zurück. Seine Unkenntnifs der Anatomie, die vollständige Abwesenheit der Luft- oder Linearperspektive verschulden daher manchen groben Zeichenfehler und verunglückte Verkürzung, zumal da Formen und Bewegungen mehr aus dem Gedächtnifs geschöpft als direkt der Wirklichkeit abgelauscht sind. Doch der keusche Liebreiz der Figuren, der zarte Schmelz der malerischen Behandlung, die intensive Leuchtkraft der Farben vermögen uns auch über solche Mängel leicht hinwegzutäuschen.

[Vorstehende Initiale T ist dem Missale des Domdekan Conrad von Rennenberg in der Kölner Dombibliothek entnommen.]

[1]) Nach der Drucklegung der Artikel I und II dieser Studie erschien die geistvolle Abhandlung Henry Thode's „Die altkölnische Malerschule in ihrer geschichtlichen Entwicklung" (»Aala« 1895 Nr. 7—9), welche in allen wesentlichen Grundzügen mit den Resultaten meiner Untersuchung im Einklang steht. Dagegen hat C. Aldenhoven neuerdings wiederum den Versuch gemacht, „Meister Wilhelm" mit dem Urheber des neuen malerischen Stils in Köln zu identifiziren. Vergl. »Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Congresses« 1894 S. 9 ff.

Der schmale, gebrechliche Leib, verborgen in wallenden Gewändern, tritt gänzlich zurück vor dem Eindruck des strahlenden Antlitzes mit den sanftblickenden Augensternen. Die grofsen braunen oder blauen Pupillen sind von dem oberen Augenlid stets etwas bedeckt, was dem ovalen Gesicht einen zutraulich-freundlichen Ausdruck verleiht. Die Wangen sind weich und rundlich, das Kinn etwas zugespitzt, die Stirn stark überhöht. Die Augenbrauen werden durch dünne Streifen kaum angedeutet. Besonders charakteristisch ist die feine Nase und der winzige Mund gebildet, mit den schwellenden runden Lippen und den eingezogenen Mundwinkeln. Die dünnen grofsen Ohrmuscheln sind vollständig angewachsen und etwas abstehend. Das rosige, blühende Inkarnat wird vom Maler meist überaus zart durchmodellirt, mit lebhaften weifsen Lichtern an Stirn und Nasenrücken. Das goldblonde Haar der Jungfrauen schmiegt sich weich um die abfallenden Schultern, das Köpfchen neigt sich auf dünnem Hals sinnend zur Seite.

In der übertriebenen Zierlichkeit und Feinheit aller Glieder, den schmalen, knochenlosen Extremitäten überschreitet der Künstler bei weitem das Maafs, welches eine gesunde Natur noch zuläfst. Auch bei der Wiedergabe männlicher Charaktere ist der Nachdruck mehr auf stille Sanftmuth und milde Würde als auf Thatkraft und Gedankentiefe gelegt.

In dieser Einseitigkeit und Beschränkung ruhen schon die Keime jener Manier und Sentimentalität, in welche diese Kunst so bald bei Schülern und Nachahmern verfiel.

Aufser den schon genannten Gemälden erweisen sich nun noch eine Reihe ausgezeichneter Tafeln durch echte Empfindung und edelen geläuterten Formensinn als eigenhändige Arbeiten des führenden Meisters. Auch innerhalb dieser Bildergruppe lassen sich zwar geringe Unterschiede beobachten, dieselben sind durch Schwankungen des Geschmacks und die Fortentwickelung der neuen Technik bedingt und finden in der Mannigfaltigkeit der gestellten Aufgaben, der langjährigen Thätigkeit des Malers hinreichende Erklärung.

Duftiger Schmelz der lichten Farben, feine Nuancirung des Ausdrucks und zarte Behandlung zeichnen vor allem das kleine Triptychon[2]) im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 6 aus und erheben es zum Prototyp der ganzen Richtung, zum Meisterwerk Hermann Wynrich's.

Die Mitteltafel enthält die Halbfigur der hl. Jungfrau in braunviolettem, über das Haupt gezogenem Mantel. Sie trägt das halbnackte Jesuskind sorglich auf den Armen, das zärtlich kosend zu ihr emporschaut. Mit gespitzten Fingern hält sie eine Wicke (oder Bohnenblüthe). Das Antlitz ist anmutbig geneigt, mädchenhaft-freundlich blicken die sanften Augen auf den andächtigen Beschauer. Der liebliche Gegenstand entsprach hier ganz der Gefühlsweise des Künstlers und es gelang ihm, seinem tiefempfundenen Ideal volles ungetrübtes Leben zu verleihen. Der gröfsere Maafsstab begünstigte eine sorgfältigere Durchbildung, der jungfräuliche Reiz der Erscheinung läfst uns die Unvollkommenheiten der Zeichnung übersehen. (Vergl. Lichtdr.-Tafel VII.) Auf den Innenseiten der Flügel stehen ebenfalls vor leuchtendem Goldgrund die schmächtigen Figürchen der hl. Catharina und Barbara, an den Aufsenseiten findet sich eine flüchtige Darstellung der Verspottung und Dornkrönung Christi.

Die hl. Veronika[3]) (Münchener Pinakothek Nr. 11), welche in mitfühlender Liebe das grofse Sudarium mit dem Veraikon vor uns ausbreitet, geht im Stil dem ebengenannten Altärchen unmittelbar voraus. Der Ausdruck des Schmerzes ist hauptsächlich durch die schiefgestellten Augen angedeutet. Musizirende Engelchen schliefsen das Bild unten ab.

Die beiden Heiligen Catharina und Elisabeth[4]) im Germanischen Museum zu Nürnberg Nr. 88, 89 gleichen wie Zwillingsschwestern den feinen Gestalten des Kölner Triptychons, sie gehören zweifellos demselben Meister, auch wenn er sie diesmal ausnahmsweise auf Tannenholz malte und den gröfseren Verhältnissen entsprechend etwas vergröbert ausführte. Die „Madonna mit der Erbse"[5]) ebendort Nr. 7 ist eine schwächere Umbildung der „Maria mit der Wicke". Starke Uebermalungen erschweren hier ein sicheres Urtheil über die Eigenhändigkeit. Flüchtiger und derber in der Durchführung sind die beiden Leinwandbilder im Kölner Museum Nr. 7 und 8, der Crucifixus

[2]) Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

[3]) Photographie von Hanfstängl. Lithographie von R. Strixner.

[4]) Photographie von Friedr. Höfle in Augsburg.

[5]) Photographie von Friedr. Höfle in Augsburg. »Klass. Bilderschatz« Nr. 745.

umgeben von Maria, Clara, Catharina, Johannes, Franziskus, Ludwig von Toulouse nebst der Stifterin, der Franziskanernonne Vreydtzwant van Malburgh (Malberg) sowie eine zweite dichtgedrängte Schaar Heilige. — Als ein spätes, reifes Werk Hermann Wynrich's möchte ich auch die grofse Tafel im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 20 betrachten; sie zeigt den gestorbenen Erlöser am Kreuzespfahl, Maria von Johannes gestutzt, Petrus, Andreas, Jakobus minor, Bartholomäus, Thomas und Philippus.[6]) Mit der milden Grofsartigkeit der Charaktere harmoniren die feinen, schmalen Formen, das warme, gesättigte Kolorit. Die wurdige, statuarische Haltung der Figuren ist durch grofse Mannigfaltigkeit der Wendungen und Bewegungsmotive auf's Edelste belebt. Die Gewandung umgibt in reichen Falten die überschlanken fast schulterlosen Körper. In den ausdrucksvollen Köpfen erscheinen die traditionellen Aposteltypen durch die frische Phantasie des Meisters neu beseelt. Gelassen blicken die dunklen Augen unter schweren Lidern. Die weichen Hände gestikuliren mit Anmuth, sie fassen mit zierlichen Fingern die Symbole, verbergen sich unter dem Kleide, wo reichere Bauschen sie wiederum verrathen. Ruhiger Ernst, Seelenfrieden und Andacht spricht aus allen Zügen.

An diese vorzüglichsten Leistungen rheinischen Kunstvermögens schliefst sich dann eine grofse Anzahl Tafelgemälde,[7]) welche den mafsgebenden Einflufs Hermann Wynrich's über die gesammte kölnische Schule seit dem Beginne des XV. Jahrh. deutlich dokumentiren. Einige Stücke stehen der Art des Meisters noch überaus nahe; man wird dieselben als Erzeugnisse seiner Werkstatt und Schüler bezeichnen dürfen. Wir nennen hier: Die hl. Veronika mit dem Schweifstuch Christi, ohne den schmerzlichen Ausdruck im Angesicht des Erlösers (National-Gallery zu London Nr. 687, ehemals Sammlung Weyer in Köln) und das leider stark übermalte Klappaltärchen mit der Anbetung der hl. Dreikönige im Mittelbild bei Frau F. Puricelli in Trier. Die hl. Catharina auf dem rechten Flügel könnte bei ihrer nahen Verwandtschaft mit den zierlichen Figurchen des Kölner Triptychons fast als eine eigenhändige Arbeit des Meisters Hermann Wynrich gelten, das puppenhafte Christkind und einige Köpfe der Haupttafel sind wohl schon in älterer Zeit übermalt worden; für den traurigen Zustand der hl. Helena auf dem linken Flügel ist hauptsächlich die moderne „Restauration" verantwortlich. Die Verkündigung an den Aufsenseiten ist jedenfalls nur geringere Schülerarbeit. Ein weiteres stilverwandtes Altärchen mit der Madonna in einer Aureole, umgeben von Heiligen und Passionsszenen, fast vollständig übermalt und modernisirt, befand sich im hiesigen Kunstbandel (ehemals bei Maler Becker in Deutz).

Die Bilderfolge der „kleinen Passion"[8]) im Kölner Museum Nr. 21—26 zeichnet sich durch naive ungemein anschauliche Schilderung und gewandte Gruppirung aus. Das burleske Gebaren der Henkersknechte, die fratzenhaften Typen scheinen unmittelbar den Passionsspielen entlehnt. Die Farben sind überaus lebhaft, das Inkarnat hart rosa, die Augen zur Wiedergabe schmerzlichen Ausdrucks schief gestellt. Von derselben Hand rührt auch die feine kleine Verkündigung auf zwei Tafeln im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 27, 28 und das vielleicht dazugehörige Bildchen der beiden hl. Diakone Laurentius und Stephanus ebendort Nr. 29.

In einer anderen Gruppe ist die idyllische Grundstimmung, die sich schon in den Gemälden Hermanns angedeutet fand, weiter ausgebildet und variirt. Heiliges und Höfisches erscheint in anmuthiger Verschmelzung; man glaubt Illustrationen zarter Minnelieder zu betrachten und erkennt die heiligen Personen aus Testament und Legende. Um die Himmelskönigin und das göttliche Kind versammeln sich in umfriedetem Garten schmucke Gestalten, jungfräuliche Heilige, sittige Ritter zu Spiel, zu traulicher Geselligkeit, zu fröhlichem Engelkonzerte.[9]) Das reizvollste Bildchen dieser Art befindet sich in der städtischen Sammlung zu Frankfurt (Prehn'sches Kabinet). Es ist mehrfach beschrieben und stets der kölnischen Schule beigezählt worden, obgleich Typen und Behandlung mit den dortigen Tafeln allerdings nicht

[6]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892) Nr. 7 mit Lichtdruck. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

[7]) Ein kritisches Verzeichnifs niederrheinischer Tafelmalereien seit c. 1300-1440 wird den Schlufsartikel bilden.

[8]) Photographien von Nöhring.

[9]) Zwei Paradiesbildchen des Stefano da Zevio (geb. 1393) im Palazzo Pompei (Pinacoteca) zu Verona Nr. 90 u. 359 überraschen durch einen den niederrheinischen Tafeln verwandten Stimmungsgehalt. Vergl. Burckhardt-Bode »Cicerone« II S. 636.

völlig übereinstimmen. Die künstlerische Vollendung und minutiöse Feinheit in der Durchbildung dieses Paradiesbildchens, der zarte poetische Hauch, welcher die Darstellung beseelt, verbieten aber die Zutheilung an eine untergeordnete Lokalschule. Es ist eine ausgezeichnete Arbeit eines niederrheinischen Miniaturmalers etwa um 1420. Ein Altärchen im Berliner Museum Nr. 1238 stellt die Madonna dar und ihren weiblichen Hofstaat mit Blumen spielend;[10]) auf einem Triptychon im Kölner Museum Nr. 30 thront Maria inmitten der Huldigungen ihrer Sippe.[11]) Die kleinen Köpfchen sind hier mit eigenthümlich gekniffenem Gesichtsausdruck in den Nacken zurückgeworfen, die manierirte Formgebung und flaue Durchbildung läfst dieselbe Hand auch in andern Arbeiten deutlich wiedererkennen.[12])

Späterhin werden die Gestalten auf den Tafeln kölnischer Maler womöglich noch schlanker und kraftloser, gebrochene helle Töne lösen mehrfach die warme gesättigte Färbung Hermann Wynrich's ab. In diese Reihe gehören die Darstellungen aus dem Leben Maria's und der Passion auf einem grofsen Altarwerk, das aus einer Dorfkirche bei Oberwesel herstammt (jetzt im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht)[13]) und „die Kreuzigung Christi" im Kölner Museum Nr. 40, vielleicht ein späteres Werk desselben rheinischen Künstlers.[14]) — Als ein Beispiel für jenen verschwommenen Manierismus, in welchen der Stil unseres Meisters zuletzt bei seinen Nachfolgern in Köln ausartete, nennen wir noch das Triptychon „Crucifixus und Heilige" Nr. 35 im Kölner Museum, schemenhafte Figuren mit überhohen Schädeln und süfslichen Mienen, die Locken über den Ohren zu Haartollen aufgebauscht. —

Zur weiteren Bestätigung unserer Hypothese, dafs Meister Hermann Wynrich von Wesel um 1390 in Köln einen neuen malerischen Stil begründete und in fruchtbarer Thätigkeit seit dem Beginn des XV. Jahrh. allgemein zur Geltung brachte, ist es nun von hoher Bedeutung, festzustellen, wann die fragliche Kunstweise in Köln zur gröfsten Ausbreitung gelangte und um welche Zeit sich wiederum neue Strömungen des Geschmacks geltend machten.

Die Haltbarkeit der hier aufgestellten Behauptung ist nur in dem Fall als durchaus evident zu betrachten, wenn die Lebensdaten Hermann Wynrich's mit der Blütheepoche des ihm zugesprochenen Stils im Einklang stehen, die Arbeiten der Nachahmer und Schüler erst zu einer Zeit hervortreten, als Einflufs und Ansehen des Meisters auf der Höhe stand, mit der steigenden Selbstständigkeit dieser Nachfolger sich dann der Stil allmählich verflachte, um endlich spät nach dem Tode des genialen Malers fremden Richtungen zu weichen.

Auf die zeitliche Uebereinstimmung des Beginns der neuen Kunstepoche mit dem Wirken Hermann Wynrich's, seine glänzende Stellung inmitten der Kölner Malerzunft seit der Wende des Jahrhunderts, haben wir bereits früher hingewiesen, es gelang uns sogar, den Zusammenhang zwischen urkundlichen Nachrichten und einer seiner umfänglichsten Schöpfungen herzustellen; es bleibt noch übrig, nun auch die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger mit bestimmten Jahreszahlen zu verbinden.

Das Gemälde, Christus am Kreuz, Maria, Johannes und die Stifter, zu den Seiten zwei Reihen Heilige und ein Canonicus (späterer Zusatz) in der Gallerie zu Darmstadt Nr. 160 steht der Art des Hauptmeisters noch recht nahe und dürfte von einem unmittelbaren Schüler desselben herrühren.[15]) Unter der Tafel findet sich die Inschrift: *Hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animae quondam johannis rost de cassel ac aleidis eius uxoris quorum animae per misericordiam dei requieseant in pace. amen.* In der Höhe sind seitlich die Familienwappen Rost de cassel und Cleingedank angebracht. Johann Rost de cassel und seine Gattin Aleid Cleingedank besafsen in Köln

[10]) Photographien von Haofstängl und der Photographischen Gesellschaft.

[11]) Photographie von Nöhring.

[12]) Zwei Tafeln desselben Meisters mit je sechs Passionsszenen und zwei weitere Passionsbilder besitzt Domkapitular Schnütgen. Eine andere Serie derselben Hand bewahrt das Wallraf-Richartz-Museum Nr. 81—84.

[13]) Vergl. »Schilderijen der oud-keulsche School in het Aarts-Bisschoppelijk Museum te Utrecht door W. Mengelberg. St. Bernulphus-Gilde.« Utrecht 1888 mit 2 Lichtdrucktafeln. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 214.

[14]) Photographien von A. Schmitz und Nöhring. Vergl. Hutho »Malerschule des Hubert v. Eyck« S. 254. Kugler »Kleine Schriften« S. 292. Janitschek a. a. O. S. 214.

[15]) Photographie von Bruckmann. »Klass. Bilderschatz« Nr. 247. Kugler a. a. O. S. 852.

das Haus Monheim und ‚Roggendorp under Kranenboymen' und werden urkundlich erwähnt 1394 März und October (Köln. Handschr. im Stadtarchiv Nr. 5203), und 1399 März (Schrb. Nr. 147). Im Jahre 1409 treten die Söhne das väterliche Erbe an, damals lebte aber die Mutter Aleid noch. Die Votivtafel, zum Seelenheil beider Gatten von ihren Söhnen gestiftet, entstand also bestimmt nach 1409.

Eine andere Tafel, das Martyrium der heil. Ursula darstellend[16] (Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 213) enthält im ganzen Mittelgrunde eine zusammengedrängte Ansicht Kölns, die eine nähere Datirung ermöglicht. Der hohe Chor des Domes steht vollendet, hinter demselben wird der alte Glockenthurm sichtbar, der an den Marienchor grenzte und noch lange im XV. Jahrh. seinen Platz behauptete (vgl. Koelhoff'sche Chronik 1499 fol. 115, 6). Weiter erscheint St. Martin ohne den hölzernen Thurmhelm, der 1378 abgebrannt war. Zuletzt sieht man die St. Severinskirche in vollem Schmuck ihrer drei Thürme, erbaut 1393—1411, dagegen fehlt der 1414 vollendete Rathhausthurm. Das Bild mufs demnach um 1411 angesetzt werden. Auch das Votivbild[17] des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414 April 8. in Poppelsdorf) im Münster zu Bonn, folgt soweit erkennbar noch durchaus der Stilweise unseres Meisters.

Erst in den 20er Jahren des XV. Jahrh. ungefähr ein Decennium nach dem Tode Hermann Wynrich's bricht sich eine neue Auffassungsweise Bahn. Ein herber Realismus bemächtigte sich damals der Formensprache des Meisters und durchsetzt sie mit fremden Elementen.

Ueber dem Hauptaltar der südlichen Seitenkapelle der Krypta von St. Severin finden sich die Reste eines Wandgemäldes,[18] Crucifixus, Maria, Johannes, Bischöfe und Jungfrauen, edele Köpfe von scharfer, lebendiger Charakteristik und energischer Durchbildung. Die Inschrift am oberen Rande lautet soweit noch sichtbar nach Auflösung der Abbreviaturen: *Consecratum est Altare . . . . . in honorem sanctorum Philippi et Jacobi apostolorum . . . . . Anno domini 14(11).* Unter dem Bilde las Franz Kugler: *Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris hujus fundatori.*

Der Canonicus und Scholaster Johann von Titzerveld, Notar des Stiftes St. Severin wird 1412 Oct. 28 in einer Urkunde des Pfarrarchivs, die Schenkung des Heinrich von Berchem und seiner Gattin Druda betreffend, als verstorben bezeichnet. Ein Legat von ihm mag daher wohl aus dem Jahre 1411 datiren. Auch wissen wir, dafs der Umbau der Kirche damals vollendet wurde. Für eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit des fraglichen Bildes ist es jedoch von ausschlaggebender Bedeutung, dafs der Propst von St. Severin erst 1423 April 28 die Stiftung des verstorbenen Scholasters Johannes von Tytzervelde, welcher in der Severinskirche den Altar der Heiligen Philipp und Jakob errichtet, bestätigte.[19] Es wäre widersinnig, die Verwendung gespendeter Mittel vor deren Annahme durch den Propst ansetzen zu wollen. Die Jahreszahl 1411 am Ende der Inschrift kann sich daher unmöglich auf das Crucifixusbild beziehen, dieses ist frühestens 1423, im zehnten Jahr nach dem Tode Hermann Wynrich's, etwa 30 Jahre nach Vollendung des Clarenaltares entstanden.

Ein zweites recht manierirtes Wandbild,[20] der gekreuzigte Erlöser mit Maria, Johannes und geistlichem Stifter über einem seitlich eingebauten Altare in demselben Raume, dürfte aus noch späterer Zeit herstammen. Die Inschrift mit Datum MCCCCXI (1411) an der Wand neben dem Gemälde hat vermuthlich Bezug auf die Einweihung der Krypta. Ich möchte dieselbe als eine Abschrift oder Reminiscenz betrachten und mit der sonstigen Wand- und Gewölbedekoration des Raumes einer anderen Epoche zutheilen.

Die feinen Tafelgemälde des Altares aus der Pfarrkirche zu Roerdorf, eine Stiftung des

[16] Photographie von A. Schmitz.

[17] Wandbild Anbetung der hl. Dreikönige, Heilige und Stifter, von Prof. Martin ergänzt und übermalt.

[18] Franz Kugler a. a. O. S. 288 und »Geschichte der Malerei« I S. 263 ist geneigt, das Gemälde für die Arbeit „eines nahen Vorgängers des sog. Meister Wilhelm" anzusehen. Vergl. auch Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« I S. 238 und »Geschichte der christl. Malerei« S. 366. Schnaase a. a. O. VI S. 399 schreibt es einem unmittelbaren Nachfolger „Wilhelms" zu. Vergl. L. Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892) Nr. 5. Ueber dem Wandbild wurden schwebende Engel mit dem Schweifstuch der hl. Veronika und Passionswerkzeugen etwa aus derselben Zeit aufgedeckt.

[19] Gütige Mittheilung des Herrn Geh. Archivrath Dr. W. Harleß in Düsseldorf (Regesten).

[20] Vergl. L. Scheibler a. a. O. Sp. 141.

Grafen Werner II. von Pallant vom Jahre 1429 habe ich an anderer Stelle[21]) ausführlich beschrieben und als eine ausgezeichnete Arbeit aus der Spätzeit der hier besprochenen Kunstweise bestimmt. Bei der Votivtafel des Canonicus Johann v. Voirborch († 1431 Sept. 9)[22]) verhindern alte Uebermalungen ein sicheres Urtheil (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 57).

Die Darstellung des Calvarienberges mit mehreren Passionsszenen (ebendort Nr. 42) entfernt sich in Stil und Auffassung wesentlich von allem Herkömmlichen. In dem Urheber dieser Tafel möchte man fast einen Vorläufer des alten Pieter Brueghel erblicken. Mit derbem Natursinn ist der Versuch gewagt, die Leidensgeschichte des Herrn in das gewöhnliche Alltagsleben zu übertragen. Deutlich erkennt man, wie der Künstler solche Hinrichtungsszenen selbstständig beobachtet hat. Er erzählt uns mit grofser Naivität, was er bei solchen Vorgängen bemerkte, wie das Volk von allen Seiten neugierig herandrängte und mit welch' roher Lust die Henker ihr grausiges Handwerk ausüben. Mit grofsartiger Tragik schildert er den Schmerz der Angehörigen und vergifst auch nicht, uns mit der umgebenden Szenerie bekannt zu machen. Im Hintergrunde sehen wir die Stadt Jerusalem mit ihren bunten, abenteuerlichen Gebäuden, weiter zurück in der Ferne grüne, von Burgen gekrönte Berge. Die Zeichnung ist noch sehr ungeschickt, die Perspektive völlig mifsglückt. Die Körper Christi und der Schächer am Kreuze sind viel zu lang. Grofse Nimben umgeben die Köpfe der Heiligen. Die Physiognomien sind an scharfen gebogenen Nasen besonders kenntlich. Einzelne Kriegsknechte wurden durch eine Art römisches Kostüm ausgezeichnet. Die Färbung ist hell und bunt, grünliche Töne bleiben vorherrschend.

Einige Nachrichten aus der Familiengeschichte der Stifter[23]) ermöglichen eine genauere Datirung des Werkes. Das kölnische Patriziergeschlecht van Wasserfafs, deren Abzeichen die Tafel trägt, wurde 1417 rathsfähig. „Gerard van dem Wasserfasse", der Begründer des Reichthums und Ansehens der Familie, auf unserem Bilde unten links als ein Greis mit spärlichem weifsen Haar dargestellt, war bis 1432 Rathsherr. Sein einziger Sohn Goddert, hier schon selbstständig mit Gattin und heranwachsender Tochter als Mitstifter den hochbetagten Eltern gegenübertretend, wurde zuerst 1433 in den Rath gewählt und war zwischen 1437—1462 Bürgermeister. Auch bei ihm wiederholt sich auf unserer Tafel das Familienwappen.

Wir werden demnach das Gemälde vermuthungsweise um 1432/33, jedenfalls aber nach 1430 und vor 1437 ansetzen können.

Wenn auch in starker Umwandlung reicht also der Einflufs Hermann Wynrich's bis in die 30er Jahre des XV. Jahrh. Erst in den Schöpfungen Stephan Lochner's erblüht der Kölner Schule ein neuer malerischer Stil, der letzte vollkommen originale, den der rheinische Boden erzeugte. — Und selbst der Meister des Dombildes wurzelt in seinen früheren Werken noch in den alternden Traditionen. Dieser Anschauung haben die Forscher bald nach Bekanntwerden des neuen Künstlernamens Ausdruck verliehen, indem sie Stephan zu einem Schüler des mythischen „Meister Wilhelm" machten.[24]) Volle 70 Jahre scheiden nun aber den Maler des Altares der Stadtpatrone von Wilhelm von Herle, es ist jene Epoche, in welcher der hier geschilderte Stil in Köln dominirte, die Machtsphäre Meister Hermann Wynrich's.

Mit den 40er Jahren erreichte dann Stephan Lochner's Thätigkeit[25]) einen weiteren Umfang. Im Jahre 1442 begründete er sein eigenes Atelier (Schrb. Nr. 335), 1447 war er zum ersten Mal Rathsmitglied und starb bereits 1451 im besten Mannesalter an der Pest, nachdem ihm die Eltern nur kurze Zeit im Tode vorangegangen waren (Vgl. Briefbuch 20, 148a). Die Seltenheit seiner Gemälde, vornehmlich der Werkstatt- und Schularbeiten sprechen ebenfalls

[21]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893) Nr. 2 mit 2 Lichtdrucktafeln.

[22]) Vergl. H. Keussen »Matrikel der Universität Köln« 12, 24. — Johann Voirborch war 1392, 1394, 1403, 1406/1407 Rektor; 1393, 1398 jur. Dekan. 1395—1408 Canonicus an St. Severin; 1399 advocatus Curie Col., 1414 Gesandter zum Konstanzer Concil, 1417 Gesandter an Papst Martin V., 1431 Exequien.

[23]) Vergl. Merlo „Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie v. Wasserfafs" in der »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889) Sp. 75 ff. — Photographie von A. Schmitz.

[24]) Vergl. J. F. Böhmer „Meister Stephan, Maler zu Köln" in Schorn's »Kunstblatt« IV (1823) Nr. 8.

[25]) Ueber Meister Stephan Lochner vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893) Nr. 7 mit Lichtdrucktafeln und Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 828 ff.

für die kurze Dauer seiner Thätigkeit. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts erlag der Stil Stephan Lochner's dem unwiderstehlichen Vordringen des niederländischen Realismus.

Der hier dargelegte Entwicklungsgang der Kölner Malerschule findet eine vollkommene Analogie in dem Wachsen und Blühen der westfälischen Kunstschule, welche den Schöpfungen niederrheinischer Maler im ganzen Mittelalter ebenbürtige Leistungen gegenüberstellen konnte.[26])

In der von uns betrachteten Epoche geht diese Uebereinstimmung soweit, dafs die kritische Scheidung in vielen Fällen nur mit Schwierigkeit durchzuführen ist. Bei einer erheblichen Anzahl Tafeln gelangten die Forscher bisher nicht zu einer Einigung darüber, ob man dieselben der niederrheinischen oder der westfälischen Schule zuzutheilen habe.[27]) Derselbe sinnige Ausdruck, dieselbe Wärme des Gefühls verbindet sich mit einer durchaus ähnlichen Formengebung und verwandten Färbung.

Dieser Parallelismus hat für uns defshalb besonderen Werth, da einige der besten westfälischen Arbeiten mit annähernder Genauigkeit datirt werden können und somit auch einen Rückschlufs auf die Entstehungszeit verwandter rheinischer Gemälde gestatten. Das Triptychon mit der Kreuzigung Christi in der Wiesenkirche zu Soest (1376?) und das grofse Altarwerk zu Grabow in Mecklenburg vom Jahre 1379, welches Darstellungen aus dem Alten Testament und der Jugendgeschichte Jesu enthält,[28]) gehören nach Typen und Gewandbehandlung noch einer älteren, plumpen Kunstart an und verweisen den Ursprung des neuen Stils an die Wende des Jahrhunderts. In Meister Conrad von Soest, thätig zwischen 1402 und 1422, fand die westfälische Malerschule ihren vornehmsten Vertreter. Seiner Werkstatt entstammen wahrscheinlich das prächtige Altarwerk zu Niederwildungen[29]) um 1404, die figurenreiche Kreuzigung mit Flügelbildern (Passionsszenen) in der Pfarrkirche zu Warendorf 1404 oder 1414 und die Flügeltafeln eines Altars in Fröndenberg mit Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Kindheitsgeschichte Jesu, eine Stiftung der Aebtissin Segele von Hamme zwischen 1410 und 1421.

In reger Thätigkeit verbreiteten die Malerwerkstätten zu Köln und Soest binnen kurzer Frist diese neue Kunstweise über das gesammte niedersächsische Gebiet. Vereinzelte Altarwerke, in ganz Norddeutschland zerstreut, zeugen noch heute für den lebhaften Export solcher Kunstwaare.

Einige Bruchstücke des grofsen Altarwerkes der Marienkirche zu Lübeck (verfertigt 1415 bis 1425,[30]) verrathen trotz der rohen Ausführung in manchen Einzelheiten noch eine gewisse Verwandtschaft mit Kölner Arbeiten. In der Darstellung der Verkündigung (Museum zu Lübeck Nr. 137, Aufsenseite: Zwei Apostel Nr. 138) erinnert beispielsweise der Erzengel Gabriel in Haltung und Handbewegung an dieselbe Figur der Tafel Nr. 9 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Photographie von A. Schmitz). Auch die Brustbilder weiblicher Heiligen, jetzt in einer Seitenkapelle der Marienkirche, wiederholen verflacht und vergröbert denselben Typus, der zuerst am Rhein zur höchsten Vollendung durchgebildet wurde. Ganz Aehnliches ist auch an dem grofsen Flügelaltar aus der Barfüfserkirche zu Göttingen,[31]) eine Stiftung des Frater Heinrich von Duderstadt vom Jahre 1424 im Welfen-Museum zu Hannover und Herrenhausen zu beobachten. Die äufserste Grenze der ganzen Richtung, stilistisch wie örtlich, bezeichnet die Votivtafel des Canonicus Bartholomaeus Borcschow († 1426 Januar 24) im Dom zu Frauen-

[26]) Vergl. J. B. Nordhoff „Die Soester Malerei unter Meister Conrad", »Bonner Jahrbücher« 67 (1879) S. 100 ff., 68 (1880) S. 65 ff. Derselbe „Studien zur altwestfälischen Malerei", »Bonner Jahrbücher« 82 (1886) S. 122 und 87 (1889) S. 124 ff.

[27]) Zwölf kleine in einer Tafel vereinigte Passionsdarstellungen ehemals in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln, bestimmte z. B. L. Scheibler als Arbeiten eines Kölner Malers vor „Meister Wilhelm"; dieselben stammen aber aus Westfalen und gehören nach meiner Ueberzeugung der dortigen Malerschule an (»Auktions-Katalog«. Köln 1894. Nr. 79).

[28]) Vergl. Adolf Goldschmidt »Lübecker Malerei und Plastik« 1890 Tafel 1 u. 2.

[29]) Nordhoff »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen« 1 (1880) S. 139; II (1886) S. 48.

[30]) Adolf Goldschmidt a. a. O. Tafel 3 S. 5.

[31]) Vergl. Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« 1 S. 439. Kugler »Geschichte der Malerei« I S. 288. Schnaase a. a. O. VI, 474. Münnenberger in der »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889) Sp. 218 ff. und »Altarwerk« Lief. 7. Auf der Leiste zwischen den Bildern die Inschrift: *Ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro t.(empore) gardiano conventus istius orate pro eo. — Anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto sabato ante dnicam quartam post pascha.*

burg,[32]) auf deren Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte bereits v. Quast hinwies.

Auch in Nieder-Deutschland zersetzt allmählich ein derber Natursinn das zartempfundene Ideal überirdischer Schönheit. Grobkörnige, in allen Einzelheiten scharf individualisirte Physiognomien treten an Stelle jener holdseligen, jungfräulichen Erscheinungen. Genrehafte Episoden, mitunter gewürzt durch eine humoristische Wendung, stehen in Kontrast zu der ergreifenden Schilderung des bittern Leidens des Erlösers und der Martyrien seiner Heiligen. In den 30er Jahren des XV. Jahrh. scheint ein genialer Maler diese Anschauungen zuerst in den nordischen Hansestädten angebahnt zu haben, einige seiner vortrefflichsten Werke deuten auf Hamburg als Stätte seines künstlerischen Schaffens.

Ein grofses, um 1435 vollendetes Altarwerk aus der Kapelle der Englandsfahrer, der abgerissenen St. Johanniskirche zu Hamburg, von welchem das grofsherzogliche Museum zu Schwerin neun Tafeln Nr. 735 ff.[33]) mit Darstellungen aus der Passion und dem Leben des hl. Thomas von Canterbury bewahrt, bietet den Ausgangspunkt zur Werthschätzung des hochbedeutenden Meisters, dem ich auch „Christi Leichnam von Engeln umgeben" aus der Hamburger Petrikirche (jetzt in der Kunsthalle ebendort) ein Meisterwerk derber Charakteristik und das kleine Tafelbild desselben Gegenstandes im städtischen Museum zu Leipzig Nr. 243 zuweisen möchte. Ein verwandtes Streben nach Naturwahrheit verbindet auch diesen niederdeutschen Realisten mit seinen rheinischen Zeitgenossen.

Nachdem wir die Entstehung eines neuen malerischen Stils in Köln gegen Schluss des XIV. Jahrh. und dessen erfolgreiche Ausbreitung über das gesammte niederdeutsche Kulturgebiet eingehend betrachtet haben, erwächst uns nun auch die Aufgabe nach einer befriedigenden Erklärung für diesen unvermittelten Aufschwung künstlerischen Lebens zu forschen.

Die Begründung dieser Erscheinung beruht allerdings zum gröfsten Theil in der lebendigen Schaffenskraft und dem eigenartigen künstlerischen Empfinden eines genialen Kölner Malers; äufsere Anregungen mufsten jedoch hinzutreten, diesen schöpferischen Geist erst zu erwecken und in seine Bahnen zu leiten.

Als Ausgangspunkt aller neuen künstlerischen Bestrebungen des XIV. Jahrh. in Deutschland pflegt man gewöhnlich auf die seit ca. 1350 in Prag thätigen Maler hinzuweisen und deren bestimmenden Einfluss auf die oberdeutschen Malerschulen zu betonen. Aehnliche Einwirkungen sollen von Böhmen ausgehend auch die kölnische Malerzunft berührt haben.

Ein vergleichender Blick auf niederrheinische und Prager Malereien belehrt uns über die Unmöglichkeit eines solchen Zusammenhanges. Auf dem leuchtenden Goldgrund kölnischer Tafeln erscheinen zarte, schmiegsame Gestalten von weich herabfliefsenden Gewändern umhüllt, holdselige Mädchengesichter mit gesenkten Blicken, friedfertige Jünglinge und beschauliche Greise. In den Gemälden des tüchtigsten Prager Künstlers, Meister Theodorich († um 1380), treten uns hingegen gedrungene vierschrötige Figuren thatenfrisch entgegen. Die Schädel sind grofs und derb gebildet, mit klobigen Nasen und kräftigen Backenknochen; weitgeöffnete, dunkele Augen schauen heiter in's Leben. Die Gewandung ist noch altertümlich gelegt und gefältelt. Kurz, man kann sich in Intention und Durchbildung kaum einen gröfseren Gegensatz vorstellen. Zudem verdankte die ganze Kunstschule in Prag einzig dem Herrscher-

[32]) v. Quast »Denkmale der Baukunst in Preufsen« 1852 S. 23 ff. Rundes Gemälde dat. 1426. „Es zeigt in einer Weinlaube die sitzende gekrönte Jungfrau Maria mit dem Christkinde, dem ein Engel Blumen darreicht. Vor denselben kniet verehrend ein Canonicus, welcher durch eine weibliche Heilige im Pelzmantel und mit einem Gefäfse in der Hand (St. Magdalena) vorgestellt wird. Zu den Seiten zwei Wappenschilder, darunter steht die Inschrift in gothischen Minuskeln: *Anno dñi M°cccc°xxvi° die xxiiij mens. Jannarij obiit ven°abilis dno mgr. Bartholome° Borcschow decanus Canonicus Warmiensis orate pro eo.* Bei einer etwas lichten Färbung ist das Bild nicht nur durch die ideale Schönheit der Heiligen ausgezeichnet, und darf namentlich die hl. Jungfrau den besseren Werken der Kölner Schule, der das Bild trotz des lichten Farbentons am meisten verwandt ist, verglichen werden. Die sichere Datirung des Bildes ist daher der Vergleichung wegen von nicht geringem Werthe". Ad. Boetticher »Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen« Heft IV Abbildg. 83 (Autotypie). Die Stilverwandtschaft scheint mir ziemlich gering. Die Formen derber und ausgesprochener.

[33]) Vergl. Friedr. Schlie »Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der grofsherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin« 1882 S. 433 ff. Ein geringeres Altarwerk mit Szenen aus dem Leben Christi auf den Aufsenseiten der Flügel, aus der Jacobikirche zu Lübeck herstammend, um 1435 vollendet, kam 1841 aus der Kirche zu Neustadt in Mecklenburg in das Antiquarium des Schweriner Museums.

willen Karls IV. ihre Entstehung, der dieselbe aus verschiedenartigen Elementen (darunter auch ein oberrheinischer Maler Nicolaus Wurmser) zusammenstellte. Sie entbehrte durchaus der inneren Kraft und des selbstständigen Lebens und zerfiel, sobald die Fürsorge der fürstlichen Gönner sich von ihr abwandte.

Die äufseren Einflüsse, welche eine Verjüngung der Kölner Schule herbeiführten und deren schönste Blüthe zeitigten, werden wir daher auf anderer Seite zu suchen haben.

Im Verlaufe unserer Darstellung hatten wir häufig Gelegenheit, auf die nahe Verwandtschaft mannigfacher kölnischer Malereien mit den Arbeiten französischer Enlumineure hinzuweisen. In solchen Buchmalereien finden auch die lieblichen Gestalten der vorzüglichsten Mitteltafeln des Clarenaltares in mancher Hinsicht ihre Vorläufer. Gerade diese Kunstgattung hatte den Sinn für das Zierliche und Gefällige entwickelt; auch die delikate malerische Behandlung der besten Kölner Tafelbilder erinnert an die mit spitzem Pinsel zart ausgeführten Deckmalereien der weitberühmten Pariser Codices.

Diese Beobachtungen werden noch unterstützt durch urkundliche Nachrichten. Der Kölner Maler Hermann, den wir vermuthungsweise mit dem Urheber des neuen Stils, Meister Hermann Wynrich, identifizirten, arbeitete für die Karthause in Dijon, eine Stiftung des Herzogs Philipp II. des Kühnen vom Jahre 1383. Die Hauptstadt des Burgunderreiches gestaltete sich damals zu einem Sammelplatz der ersten französischen und niederländischen Künstler. Der Austausch ihrer Erfahrungen begünstigte auf allen Gebieten technische Fortschritte, die bedeutenden Aufträge des üppigen Hofes spornten ihren Eifer und künstlerischen Ehrgeiz und entwickelten eine neue Geschmacksrichtung.

Die vielfältigen Eindrücke, welche der kölnische Maler hier empfing, trugen reichliche Frucht, sie befähigten ihn zu einer künstlerischen That, es gelang ihm, dem überirdischen Schönheitsideal des Mittelalters geklärte Gestalt zu verleihen.

(Schlufs folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Die Turnustafel im Dome zu Chur.

Mit 2 Abbildungen.

Die Turnustafel des Domes zu Chur, die hier in zwei Abbildungen zur Darstellung gebracht ist, hat bereits im Jahre 1857 in den »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich« eine Veröffentlichung gefunden.[1]) Derselben ist aber trotz des Ansehens, welches diese Zeitschrift geniefst, eine allgemeine Beachtung nicht zu Theil geworden.

In dem bekannten, alles einschlägige Material sorgfältig sammelnden und verwerthenden »Handbuche der kirchlichen Kunstarchäologie« von Otte-Wernicke wird sie nicht erwähnt; von Viollet-le-Duc wird sie zwar besprochen und auch in Abbildungen vorgeführt, aber auch dieser hat die Züricher Publikation nicht berücksichtigt, er vermerkt vielmehr ausdrücklich, dafs er die Zeichnungen Didron verdanke.[2]) Die hier unter Figur 1 mitgetheilte Seite der Tafel ist bei Viollet-le-Duc ebenfalls in voller Ansicht dargestellt; die Wiedergabe der anderen, hier in Fig. 2 abgebildeten Seite ist dort dagegen auf den oberen Theil beschränkt. Beide Abbildungen geben aber, da sie in ihren Gesammtverhältnissen von dem Original ganz wesentlich abweichen, von diesem ein durchaus falsches Bild, und in den Einzelheiten werden sie demselben ebenfalls nicht gerecht.[3])

In der Abhandlung, die Pieper dieser Gattung des mittelalterlichen Kirchenmobiliars gewidmet hat, ist die Illustration auf ein Kupfstück beschränkt geblieben.[4])

Wenn die Züricher Publikation der Churer Turnustafel somit, wie sie die erste war, so auch immer noch die beste und vollständigste ist, an entbehrt eine wiederholte Behandlung

[1]) Band XI, Heft 7, Zürich 1857. (Jak. Burckhardt) „Beschreibung der Domkirche zu Chur".

[2]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné du mobilier francais«, Paris 1872, 1 S. 265 f.

[3]) Während z. B. bei dem Original das innere Feld nahezu dreimal so breit als der Rahmen ist, mifst dasselbe bei Viollet-le-Duc nur das $1^1/_2$fache der Randbreite. Die schmalen begrenzenden Säume, besonders der äufsere, sind viel zu breit gezeichnet.

[4]) Pieper »Evangelischer Kalender«, Jahrbuch für 1863, S. 81.

des gleichen Gegenstandes gleichwohl nicht der Berechtigung. Denn so trefflich die dort gebotenen Abbildungen in gewisser Hinsicht auch sind, so geben sie doch die charakteristische Behandlung des Originals nicht unverändert wieder. Das Ornament ist derber und massiger gehalten, die Unregelmäfsigkeiten der Ausführung, obgleich gerade in ihnen ein nicht geringer Reiz liegt, sind zu Gunsten einer symmetrischen Anordnung thunlichst korrigirt. Die hier mitgetheilten Abbildungen der Turnustafel stellen dieselbe, weil auf photographischen Aufnahmen beruhend, in allen ihren Einzelheiten in voller Treue dar.[5])

Auf den Turnustafeln wurden die Namen derjenigen Geistlichen vermerkt, welche die Reihe (turnus) traf, bestimmte Offizien während der Woche zu verrichten. Noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts war in der Kathedrale von Rouen in der Nähe des Hochaltars an einem Pfeiler eine solche Tafel angebracht, die mit Wachs überzogen war; in dieses wurden die Namen des Celebranten, des Diakons und Subdiakons eingeritzt. Derselbe Gebrauch bestand in der Kirche von Saint-Lô zu Rouen.[6])

Noch jetzt, sagt Viollet-le-Duc, sind diese Tafeln in unseren Kathedralen und grofsen Pfarrkirchen in Gebrauch, aber statt des Wachses sind sie mit Tuch überzogen, an welches man ein Papier mit den Namen anheftet.[7])

Auch in Chur wurden die Verzeichnisse auf Papier geschrieben, die dann der Tafel aufgeklebt wurden. Als die Tafel, so heifst es in dem Aufsatze in den »Züricher Mittheilungen« von 1857, vor einigen Jahren der Reinigung und Ausbesserung unterworfen und bei diesem Anlasse das Namensverzeichnifs der jetzigen Domherrn abgenommen wurde, fand sich unter den im Laufe mehrerer Jahrhunderte aufgeklebten Verzeichnissen ein Bruchstück aus dem XIII. und XIV. Jahrh. mit den Namen Eglolfus, Wernherus, Petrua, Johannes u. s. w., dann ein viel späteres mit der Aufschrift: *Anno M. D. L. XXXVIII die decimo sexto Octobris in generali capitulo Sancti Galli a Dominis canonicis Presbyteris, Diaconis, Subdiaconis, almae ecclesiae Curiensis statutus est ordo anno integro poena solita servandus.*[8]) Der Ordo, wie ihn gegenwärtig noch die eine Seite der Tafel zeigt (Fig. 2) enthält nur die Titel der geistlichen Würdenträger, nicht ihre Namen; in der oberen Abtheilung den Praepositus, Decanus, Scholasticus, Cantor, Custos und Sextarius; die zwei an erster Stelle genannten fehlen in der unteren, sonst gleichlautenden Abtheilung. Unabhängig von den wechselnden Namen der jeweiligen Stelleninhaber war das Verzeichnifs somit dauernd brauchbar; in die Löcher, welche sich in der oberen Abtheilung am Beginn, in der unteren am Schlufs der Zeilen befinden, wurden Holzstifte eingesteckt und so der oder die an der Reihe befindlichen Geistlichen bezeichnet, also ein Verfahren, wie es zur Feststellung der Reihenfolge der Mefsdiener ja noch jetzt in manchen Kirchen gebräuchlich ist.

Die Turnustafel in Chur ist aus einem Stück Kastanienholz gefertigt; bei einer Stärke von 3 *cm* mifst sie 31 *cm* in der Breite und 92 *cm* in der gröfsten Höhe. An dem Eisenblech, welches an den Schmalseiten herumgelegt ist, ist am Kopfende die in einem Ringe bestehende Aufhängevorrichtung angebracht; ursprünglich soll die Tafel an einem Pfeiler der Kirche in Angeln aufgehängt gewesen sein,[9]) ein darauf hinweisendes Merkmal habe ich jedoch an derselben nicht mehr finden können. Die Anordnung ist auf beiden Seiten die gleiche: ein ornamentirter Streifen zieht sich wie ein Rahmen rund um die ganze Tafel herum; das durch den halbrunden oberen Abschlufs der Tafel gebildete Tympanonfeld ist nach unten hin gerade abgeschlossen, und so ergibt sich für das zu den Eintragungen bestimmte Mittelfeld die Form eines langgestreckten Rechtecks.

---

[5]) Die Aufnahme besorgte Photograph E. Lang zu Chur, der, beiläufig bemerkt, den interessanten Flügelaltären, an denen Graubünden noch recht reich ist, eine besondere Sorgfalt zugewendet hat.

Dem Domkustos, Herrn Domkapitular Tuor zu Chur, verfehle ich nicht für die Freundlichkeit, mit der er mir die Tafel zur photographischen Reproduktion zugänglich gemacht hat, auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen.

[6]) »Voyages liturg. en France«, par le sieur de Moléon, 1718, S. 275. Viollet-le-Duc, a. a. O. S. 261. Ueber eine aus dem Kloster Paradies bei Soest stammende Wachstafel vgl. Saaer in Pick's »Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands«, Trier 1878, IV. Jahrg., S. 95. Die Eintragungen betreffen Ausgaben des Klosters.

[7]) Viollet-le-Duc a. a. O. S. 266.

[8]) »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich«, a. a. O. S. 157.

[9]) Wie vor.

Fig. 1.

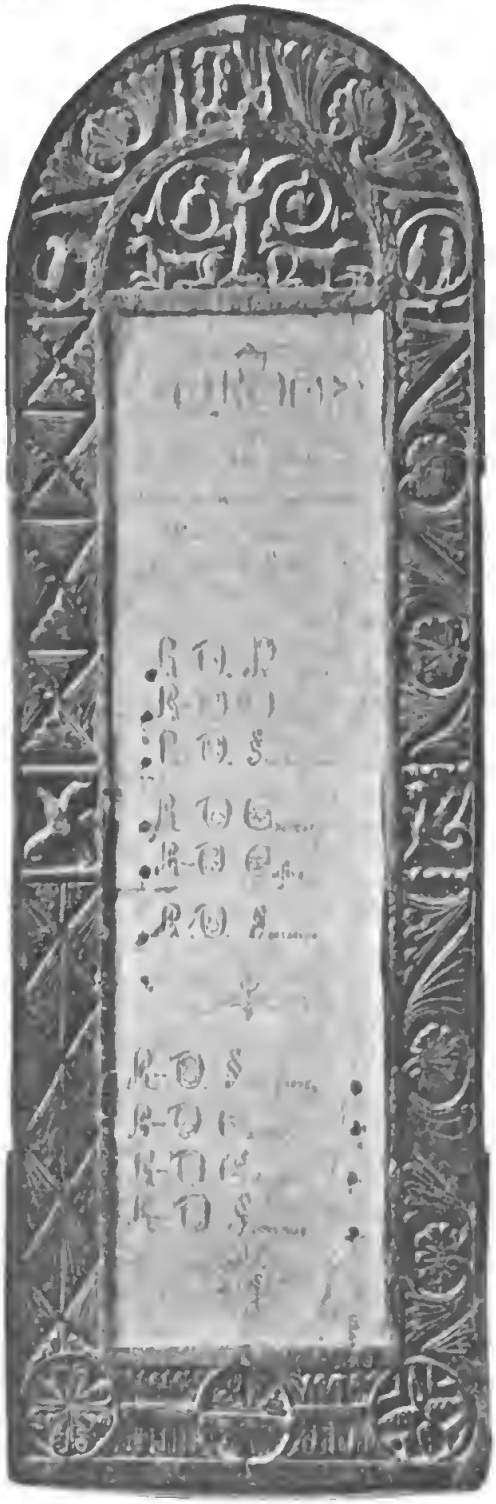


Fig. 2.

Turnustafel im Dome zu Chur.

Die das Ornamentband einfassenden glatten Säume des Rahmens sind am Fufsende etwas breiter gehalten als an den Seiten, und ist so ästhetisch zu dem hohen Kopfstück ein Gegengewicht geschaffen.

Aber nur in dieser Gesammtgestaltung stimmen die beiden Seiten überein, in der Ausbildung des Randstreifens wie des Tympannns weichen sie durchaus voneinander ab.

Die in Fig. 1 dargestellte Seite zeigt ein Rebenornament, das unten in der linken Ecke beginnt und in einem wellenförmigen Zuge die ganze Tafel umläuft. Bei jeder Windung treibt der Weinstock neue Zweige hervor, die, in unregelmäfsigem Wechsel mit dem Hauptstamme entweder einfach gabeln oder unter ihm sich durchwinden. Spiralförmig sich umlegend treiben sie bei jeder Biegung Trauben und Blätter in verschiedener Gröfse und Entwickelung bervor, so dafs alle Zwickel ornamental gefüllt sind. In dem unteren Theile ist das Rankenwerk noch weiter durch Thierdarstellungen belebt; am Fufse sind es Drachen und Löwen, die sich wie zum Kampfe gegenüber stehen, an den Seiten Vögel, die an den Trauben picken.

Der das Tympanon umrahmende Saum ist mit einem leicht eingeritzten palmettengefüllten Zickzackmuster verziert; das Feld selbst enthält in einem geflochtenen Kranze wie in einer Aureole aufrecht stehend das Lamm Gottes, als agnus dei auch durch die Inschrift zu seinen Füfsen bezeicbnet. Zwei Tauben, das altchristliche Symbol der Gläubigen, sitzen zu ihm emporschauend zu seinen Seiten in den Bogenzwickeln auf einem durch Blätter und Stengel charakterisirten Laubwerk.

Vollständig abweichend hiervon ist das Schnitzwerk der anderen Tafelseite gestaltet. (Fig. 2.) Hier hat der Künstler sich in einer ganzen Musterkarte von Ornamenten versucht. Den unteren Rand schmücken drei Rundmedaillons, zwei auf den beiden Seiten, eins in der Mitte. Gefüllt sind dieselben mit stets verschiedenartig gestaltetem Blattwerk, das aber insofern wieder übereinstimmt, als dasselbe sich überall zu der Kreuzfnrm zussmmensetzt. Die drei Rosetten sind in der Mitte durch einen Steg miteinander verbunden, dem ein Flechtband eingeschnitten ist und dem nach nben und nach unten sich Reihen von schmalen lanzettförmigen Blättern anscbliefsen.

Ganz anders ist die Ornamentirung der Zierstreifen auf den beiden Langseiten, die aber unter sich auch wieder verschiedenartig gebildet sind. Bei den Seiten gemeinsam sind nur die beiden Greife, die in der Mitte der Streifen in viereckiger Umrahmnng angeordnet sind. Unter und über dieser Thierfigur zeigt nun die linke Seite eine Verzierung, die aus dreieckigen Palmetten zusammengesetzt ist. Aber auch diese beiden Hälften weichen wieder voneinander ab, indem im oberen Theile je vier Palmetten ein Rechteck, unten aber je zwei Palmetten eine über Eck gestellte Raute bilden, wobei dann die Zwickel durch Palmetten von gleicher Bildung ausgefüllt werden.

Die rechte Seite des Rahmens wird ebenfalls von einem palmettenartigen Ornament eingennmmen; dasselbe besteht aus einer fächerartigen Mittelpalmette, die seitlich von zwei weiteren Palmetten umrahmt wird. Die Anordnung ist so gewählt, dafs das Ornament abwechselnd nach innen und nacb aufsen gerichtet ist. Auch hier sind die dreieckigen Eckzwickel mit Palmetten gefüllt.

Dasselbe Blätterornament ist auch in dem das Tympanon umrahmenden Halbkreise angewandt; es dient hier als Füllung zwischen den beiden Rundmedaillons am Bogenanfange und dem quadratischen Felde am Bogenhaupte. Diese drei Medaillons sind alle mit Figuren geschmückt, die unteren mit Vögeln; das quadratische Feld zuoberst nach der Beschreibung in den »Züricher Mittheilungen« mit Schlangen, die sich um sich selbst herumdrehen und gegenseitig in die Schwänze beifsen. Diese Darstellung ist aber beschädigt, so dafs eine genaue Unterscheidung der Einzelfnrmen dadurch behindert ist. Vielleicht ist darin eine Darstellung der Mosesschlange als Symbol Christi zu erblicken.[10]) Das Tympanonfeld umgibt ein mit Flechtmuster verzierter Saum; es wird vnn einem Baume eingennmmen, unter dessen auf beiden Seiten symmetrisch herniederhängenden Aesten, den Rücken dem Baume zugewendet, zwei Löwen lagern.

[10]) Die Inschrift eines Glasgemäldes des XII. Jahrh. in der Abteikirche von St. Denis gab die Erläuterung dieser Symbolik in folgenden Worten:

Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes
Sic exaltatus hostes necat in cruce Christus.

Vgl. Barbier de Montault »Traité d'Iconographie chrétienne«, Paris 1890, II, S. 59.

Das Schnitzwerk ist leicht und flott, nur $^1/_2$ *cm* tief aus dem Holze herausgearbeitet; die in Fig. 1 dargestellte Seite zeigt im Ganzen ein kräftigeres Relief, während die andere Seite, Fig. 2, die sich besonders durch den Reichthum an verschiedenen Mustern auszeichnet, nur in den Hauptkonturen stärker ausgegründet, sonst aber mehr in leichter Kerbschnittmanier behandelt ist.

In jedem Zuge bekundet die Arbeit den frei schaffenden, nicht ängstlich an eine Zeichnung sich bindenden Künstler, der sogar vor groben Unregelmäfsigkeiten nicht zurückscbreckt. Man sehe z. B. in Fig. 2 die verdrehte Stellung der Rosette unten rechts, die schiefe Quertheilung der Mittelrosette und besonders die ganz aus der Axe geschobene Schlangendarstellung über dem Tympanon: Erscheinungen, die durch die sich in ihnen aussprechende Unmittelbarkeit nicht zum wenigsten das ausmachen, was gegenüber manchen peinlich korrekt ausgeführten, aber völlig kalt lassenden Schöpfungen unserer Zeit die Werke des Mittelalters so anbeimelnd erscheinen läfst.

Die Tafel präsentirt sich gegenwärtig in einem glänzenden Braun; als der Verfasser des Aufsatzes in den »Züricher Mittheilungen« sie zeichnete, waren noch in Spuren die Farben erkennbar, die dem schönen, seltenen Werk einst seinen vollen Schmuck verliehen: ultramarinblau war der Grund, von dem sich in Grün und in Roth die plastischen Theile abhoben.

Viollet-le-Duc wäre geneigt, der Tafel noch ein über das XII. Jahrh. hinausgehendes Alter zuzuerkennen, wenn der Domkirche von Chur selbst ein höheres Alter zukäme. Das Chor des Domes von Chur ist 1178 geweiht, die Weihe des Ganzen erfolgte im Jahre 1282. Die Formgebung der Tafel ist echt romanisch; ihrer Einreihung unter die Schöpfungen des XII. Jahrh. steht nichts entgegen, bei dem langen Nachleben der romanischen Kunst in Graubünden, von dem der Churer Dom selbst ein sprechendes Zeugnifs ablegt, ist es aber auch nicht ausgeschlossen, dafs das seltene Werk etwas jüngeren Ursprungs ist und dem XIII. Jahrh. angehört.

In ihrer schwungvollen Ornamentirung wie in der geschickten Vertheilung von Fläche und Umrahmung dürfte sich die Tafel für manche Zwecke als treffliches stilgerechtes Vorbild empfehlen.

Freiburg i. S. W. Effmann.

Bücherschau.

Für die „Bücherschau" ist seit Jahresfrist so wenig Raum erübrigt, dafs die Besprechung von manchen der eingesandten Werke weit über die beabsichtigte Zeitgrenze hat hinausgeschoben werden müssen. Eine Ausgleichung ist leider nur dadurch zu erreichen, dafs die meisten Referate wenigstens einstweilen auf ein ganz knappes Mafs zurückgeführt werden. D. H.

Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung. Von Rupert Gsaller, Architekt. Zweite im Text vollständig umgearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Wien 1895, Kommissionsverlag der „St. Norbertus-Verlagsanstalt".

Diese sehr schnell in neuer gänzlich umgestalteter Auflage erschienene, von idealer Auffassung getragene Schrift will auf Grund philosophischer und biblischer Erwägungen, namentlich gestützt auf die Stelle der Geheimen Offenbarung XXI, 9 ff. eine ganz neue Gestaltung des christlichen Kirchenbaues herbeiführen, von dem Grundrifs, Aufrifs und Durchschnitt beigelegt werden. Die weitausholende Begründung derselben, für deren Mittheilung hier der Raum gebricht, mögen die Interessenten in dem Büchlein nachlesen. A.

Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Von Dr. Karl Schäfer. Freiburg 1894, Verlag von Lorens & Wätzel.

Mit so viel Sorgfalt wie Verständnifs bemüht sich der Verfasser, die ursprüngliche Gestaltung, sogar Plananlage des berühmten, bisher noch wenig durchforschten Münsters festzustellen, von dem er einen Rekonstruktionsversuch vorlegt. Durch eingehende Vergleichung mit den oberrheinischen Bauten, namentlich dem Baseler Dom, gelingt ihm auch die Zeitbestimmung der romanischen Anlage. In Bezug auf den frühgothischen Weiterbau weist er den französischen Einfluss zurück, den er überhaupt bei der rheinischen Gothik möglichst zu beschränken mit Recht sehr bestrebt ist. R.

Praktische Rathschläge über kirchliche Gebäude. Kirchengeräthe und Paramente von Joh. Gerhardy. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. (Preis Mk. 2,80.)

Aus den lehrreichen Artikeln über kirchliche Neu- und Erweiterungsbauten und über das weite Gebiet der kirchlichen Einrichtung und Ausstattung, mit welchen der Verfasser den „Katholischen Seelsorger" von

Anfang an versehen hat, ist das vorliegende Buch herausgewachsen, welches dem Klerus bei dieser schwierigen Aufgabe recht praktische Dienste zu leisten durchaus geeignet ist. Ueberall werden zuerst die liturgischen Vorschriften betont, sodann die Grundsätze entwickelt, die Rathschläge ertheilt, bei denen die Rücksichten auf die Zweckmäfsigkeit und Solidität im Vordergrunde stehen, die stilistischen Anforderungen mehr zurücktreten. Wer berufen ist, Kirchen zu bauen, zu restauriren, zu schmücken, wird in diesem Büchlein einen zuverlässigen Rathgeber finden. Schnütgen.

Die Apostelgruft ad catacumbas an der via Appia. Eine historisch-archäologische Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen von A. de Waal. Mit 3 Tafeln. Rom 1894. (Preis 6 Mk.)

Dieses III. Supplementheft der „Römischen Quartalschrift" sucht auf Grund alter Nachrichten und neuer Ausgrabungen zu beweisen, nicht die Platonia bei der Kirche St. Sebastiano an der via Appia in Rom, wie bisher angenommen wurde, sei die Stätte, wo die Leiber der beiden Apostelfürsten vorübergehend bestattet gewesen (im I., spätestens um die Mitte des II. Jahrh.), sondern die benachbarte Kirche St. Sebastiano. Das Grab der Platonia nimmt der Verfasser, gestützt auf sehr umfassende Untersuchungen, für das IV. Jahrh. und für den hl. Quirinus in Anspruch. Seine Gründe sind schwerwiegend, aber nicht entscheidend, und voraussichtlich findet die wichtige Frage, die in Flufs gebracht zu haben das Verdienst des Verfassers ist, bald ihre definitive Lösung. K

Süddeutsche Architektur und Ornamentik im XVIII. Jahrh., I. und II Band. Die Klosterkirche in Ottobeuren. Aufgenommen und herausgegeben von Otto Aufleger, Architekt. 50 Blatt Lichtdruck. München 1894, Verlag von L. Werner.

Die Perle der deutschen Rokokokunst, die im Jahre 1737 begonnene, 1760 baulich vollendete und sofort mit Freskobildern, Stuck-, Bildhauer- und Schmiedearbeiten aufs reichste ausgestattete Klosterkirche von Ottobeuren wird hier in fünfzig Grofsfoliotafeln vorgeführt, die in technischer Hinsicht zu den besten ihrer Art zählen. Von ihnen sind zehn dem Bauwerk, neun den überaus reichen Altären, fünf den eleganten Stuckverzierungen, sechs den höchst kunstvollen schmiedeeisernen Füllungen und Gittern, zwanzig den an glanzvoller Durchführung wohl unerreichten Chor- und Beichtstühlen nebst Orgel gewidmet. Die Gröfse und Schärfe der photographischen Aufnahmen läfst auch die Details zur Wirkung kommen, so dafs hier dem Kunstgewerbe, insoweit es dem Rokoko zu dienen gewillt ist, Vorbilder allerersten Ranges geboten werden. A.

Unsere heutige Baukunst. Antrittsvorlesung von Dr. Heinrich Brockhaus. Leipzig 1895, Verlag von F. A. Brockhaus.

In diesem gedankenreichen Vortrage erscheinen dem Redner als die hauptsächlichsten Merkmale der heutigen Baukunst (etwa seit 1870) unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Formen, hohe Ausbildung der Technik, vernehmliche Sprache des Details und Beseitigung der Farbenfurcht, welche Vorzüge er jedoch mit Recht nicht als das Verdienst der Gegenwart allein betrachtet, sondern auch der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, insofern schon aus dieser die bezügliche Anregung stamme, also die Anknüpfung an die Denkmäler des Mittelalters. R.

Wisby och Dess Minnesmärken af Hans Hildebrand. Med 8 etsningar och 89 teckningar af Ruhert Haglund. Stockholm 1895, Wahlström & Widstrand (8 Hefte à 2 Kr.).

Der um die antike und mittelalterliche Kunstgeschichte Schwedens so hochverdiente Riksantiqvarien und Direktor des Nationalmuseums veröffentlicht die Kunstdenkmäler der alten Hansestadt Wisby auf Gotland, die bekanntlich fast ganz in ruinenhaften mittelalterlichen Bauwerken bestehen. Bis zu welchem Grade aber diese Ruinen noch beachtenswerth sind, beweisen die zahlreichen vortrefflichen Textillustrationen und die grofse Radirung, welche jedem Hefte des prächtig ausgestatteten Werkes, das dem Könige Oskar II., dem grofsen Förderer der Wissenschaft und Kunst, gewidmet ist, beigegeben sind. S.

Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Von Stephan Beissel S. J. Mit 11 Lichtdrucktafeln und 57 Textillustrationen. Hildesheim 1895, Druck und Verlag von A. Lax. (Preis kart. 10 Mk.).

So vieles auch über den hl. Bischof Bernward als den grofsen Meister und Mäzen der Kunst, namentlich der Architektur, des Erzgusses, der Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei geschrieben ist, es fehlte noch an einer gerade diese Seite zusammenfassenden Darstellung, und diese Aufgabe konnte keiner besser übernehmen und leichter lösen, als der die ganze mittelalterliche Kunstgeschichte Deutschlands und Italiens beherrschende, mit derjenigen Hildesheims ganz ungewöhnlich vertraute Verfasser. Den reichen Stoff vertheilt er auf echt Kapitel, welche Bernward's Erziehung und Jugend, Lehrthätigkeit bei Otto III., Bischofsamt in Hildesheim, Handschriften und Malereien, Bauten, Gufsarbeiten, endlich sein Grab behandeln und die Hildesheimer Kunst nach seinem Tode. So wird sein künstlerischer Entwickelungsgang in Hildesheim, am Hofe des Königs, auf vielfachen grofsen Reisen eingehend beleuchtet. Die überaus zahlreichen und noch zum grofsen Theile erhaltenen Kunstdenkmäler, die durch seine eigene Hand, auf seine Bestellung und durch seinen Einflufs entstanden sind, werden sorgfältig beschrieben an der Hand vorzüglicher Abbildungen, von denen nur einige etwas klein ausgefallen sind. Wie kräftig und entscheidend seine Anregung gewesen ist, beweist das ungemein lebendige Forthlühen der Kunstthätigkeit unter seinen Nachfolgern, welches in der anschaulichsten Weise geschildert wird. — Dieser Einblick in das deutsche Kunstschaffen des X. und XI. Jahrh., welche vielfach noch als sehr kunstarme Perioden gelten, wird Jeden, der ihn sich vergönnt, reiche Belehrung gewähren und grofse Befriedigung. Schnütgen.

Digitized by Google

Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi. Von Dr. Paul Weizsäcker. Mit 2 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Preis Mk. 1,80).

Der Verfasser versucht es, von den beiden vielbehandelten Gemälden Polygnots, welche bekanntlich nur noch in der Beschreibung des Pausanias existiren, nachzuweisen, dafs sie nicht, wie bisher angenommen wurde, friesartig zwei Wände, sondern nebeneinander eine Wand geschmückt haben. Interessant, wenn auch nicht gerade vollständig überzeugend, sind die geistreich zusammengestellten Beweismomente, wie die bildlich beigegebenen Wiederherstellungsversuche. G.

Hans Raphon. Ein niedersächsischer Maler um 1500 von Dr. R. Engelhard. Mit sechs Lichtdrucken, Leipzig 1895, Verlag von E. A. Seemann.

Dem in letzter Zeit mehrfach behandelten Maler Raphon widmet der mit der Kunstgeschichte Niedersachsens besonders vertraute Verfasser die vorliegende Monographie, welche sich mit dem „Namen und der Heimath" (höchst wahrscheinlich Northeim), sodann mit den »Werken« des Künstlers beschäftigt, deren zwölf nachgewiesen, sechs in vorzüglichen Foliotafeln vorgeführt werden. Der Braunschweiger Altar und die Goslarer Rathhausgemälde werden ihm aus stilkritischen Gründen abgesprochen, wie die mit seinen Gemälden zu Altären verbundenen Skulpturen, die einen so wesentlich anderen Charakter tragen, dafs ihnen nicht einmal Zeichnungen von ihm zu Grunde liegen können. Möge der Verfasser seine soliden Kunstforschungen im Heimathsbezirke fortsetzen! S.

Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Eine kunsthistorische Studie mit 112 Abbildungen auf 65 Tafeln, geschrieben und gezeichnet von Michel Engels, Maler im Atheuäum zu Luxemburg. Luxemburg 1894, Verlag von V. Buck. (Preis Mk. 13,50.)

Dieser ikonographische Kursus ist aus der langjährigen Lehrthätigkeit des Verfassers hervorgegangen, der für denselben das bildliche Material mit grofsem Sammelfleifs und in ungewöhnlicher Fülle aus der ganzen Zeit des christlichen Kunstschaffens zusammengetragen hat, von den ersten Jahrhunderten der Kirche bis in die neueste Zeit, deren Gebilde ihm besonders sympathisch sind. Um diesem, den verschiedensten Techniken angehörigen Bildersehatz wenigstens durch einheitliche Reproduktionsart nach einen äufseren künstlerisch wirksamen Zusammenhang zu geben, hat der Künstler die Mühe nicht gescheut, ihn dafür durch Umzeichnung vorzubereiten, so dafs die Illustrationstafeln zu einem harmonischen Gesammtbilde sich vereinigen und mit dem erläuternden Texte eine sehr lehrreiche Studie darstellen über einige sehr wichtige Kapitel der christlichen Symbolik. B.

Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnifs erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Paul Weber. Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern. Stuttgart 1894, Verlag von Ebner & Seubert. (Preis 4 Mk.)

Der Inhalt dieser aus der fruchtbaren Schule Janitschek's hervorgegangenen, dem Anscheine nach eng umgrenzten, in Wirklichkeit weitverzweigten Studie kann in einem kurzen Referate kaum angedeutet werden. Sie weist die umfassende und wichtige Rolle nach, welche die ikonographische Spezialität der Kirche und Synagoge das ganze Mittelalter hindurch spielt, sowie ihren Zusammenhang mit „dem im XI. Jahrh. zum Durchbruch gelangenden Antisemitismus", alles in der Absicht, um den Einflufs des geistlichen Schauspiels auf die kirchliche Kunst darzulegen, ein in der jüngsten Zeit vielfach erörtertes, aber der Prüfung noch sehr bedürftiges Thema. Der Verfasser hat das Verdienst, sie wesentlich gefördert zu haben durch diese überaus gründliche und präzise Arbeit, für welche das so zerstreute Material mit ungewöhnlichem Fleifse, aber auch Erfolge zusammengetragen ist. B.

Allgemeine Kulturgeschichte. Im Grundrifs dargestellt von Dr. Johannes Nikel, Oberlehrer am St. Mathiasgymnasium zu Breslau. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. (Preis 4 Mk.)

Zugleich mit der wiederum neu bearbeiteten 13. Auflage der „Geschichtslügen" versendet der überaus fruchtbare Schöningh'sche Verlag als ein Glied der „Wissenschaftlichen Handbibliothek" die vorbezeichnete Kulturgeschichte, die um so wärmer zu begrüfsen ist, als es bisher an einem solchen auf christlicher Grundlage aufgebauten Hand- und Lehrbuch fehlte. — Den gewaltigen Stoff hat der Verfasser nicht nur, wie Gumpp, nach sachlichen, sondern auch nach chronologischen Gesichtspunkten geschieden und in so übersichtlicher wie gemeinverständlicher Weise behandelt, überall den Einflufs der Religion bezw. der Kirche auf die Kulturentwicklung ganz besonders betonend. Auch die Kunst kommt in den einzelnen Perioden als Kulturfaktor vollauf zur Geltung, so dafs auch nach dieser Richtung die Lektüre des sehr anregend geschriebenen Buches grofse Befriedigung gewährt. D.

Der goldene Schnitt und seine Beziehung zum menschlichen Körper, zur Gestalt der Thiere, der Pflanzen und Krystalle, zur Kunst und Architektur, zum Kunstgewerbe, zur Harmonie der Töne und Farben, zum Versmafs und zur Sprachbildung mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels dargestellt von Kunstmaler Dr. Adalbert Göringer. Mit 2 Tafeln und vielen Illustrationen. München 1893, J. Lindauer'sche Buchhandlung.

Das uralte Prinzip des goldenen Schnitts weist der Verfasser von Neuem in der Natur, vornehmlich am menschlichen Körper, nach, die Wichtigkeit betonend, die sich daraus für die Kunst ergibt. Zugleich macht er mit einem von ihm erfundenen Instrumente bekannt, welches den Nachweis der allgemeinen Geltung dieses Grundsatzes wesentlich erleichtert. G

Leitfaden für die Tempern-Malerei auf Leinwand, Kartons, Holz, Seide und Papier, sowie für die Dekorationsmalerei auf Mauer, Kalkputz und Leinwand von Baron Alfons von Pereira. 2. Auflage. Stuttgart 1893, J. G. Müller & Cie.

In unserer Zeit des Suchens nach den besten und zuverlässigsten Maltechniken sind alle Beiträge zu

diesem wichtigen Thema willkommen, zumal so bewährte, wie das vorliegende Büchlein sie bietet. G.

A. Sturmhöfel, Akustik des Baumeisters. Berlin 1894. Verlag von Schuster & Bufleb.

Ueber die Fortentwicklung des Schalles in begrenzten Räumen sind vielfach Beobachtungen, Berechnungen und Untersuchungen angestellt worden, zuverlässige Gesetze aber, nach denen ein Baumeister bei seinen architektonischen Entwürfen zugleich auch die Akustik mit Sicherheit zu bemessen im Stande wäre, hat man noch nicht gefunden. Die Resultate der bisherigen Forschung sind dennoch derart, dafs bezüglich der Konstruktion, der Dekoration, der Art des Materials und der Ausstattung für die innere Architektur eines Gebäudes ziemlich sichere Anhaltspunkte geboten sind, mit Hülfe deren die Baumeister eine genügende und geregelte Schallentwicklung erzielen können. Da für gröfsere Kirchen und Säle, welche oratorischen und musikalischen Zwecken dienen sollen, eine möglichst gute Akustik ein Haupterfordernifs bildet, so dürfte es Sache der Architekten sein, um nicht dem blofsen Zufall sich anheim zu geben, die Ergebnisse der Studien auf akustischem Gebiete zu verwerthen. Vorliegende Broschüre bietet dazu reichliches und unverlässiges Material. Cohen.

Notes sur l'exposition rétrospective d'Angers par L. de Farey. Angers 1895, Impr. par Lachèse & Cie.

Der den Lesern unserer Zeitschrift (Bd. V, Sp. 31) als der Verfasser der grofsen Histoire de la broderie, der an Umfang und Inhalt keine deutsche Publikation auf diesem Gebiete gleichkommt, bekannte Graf de Farcy hat zu der diesjährigen Alterthümer-Ausstellung seines Wohnortes den Katalog besorgt und nachträglich die vorliegenden „Notes" herausgegeben, welche den Zweck haben, manche für den Katalog zu umfängliche Erklärungen, namentlich auch solche zu liefern, die sich auf die einzelnen Techniken beziehen. Die alten Teppiche, Stickereien, Spitzen, hl. Gefäfse und Geräthe werden eingehend besprochen und neben den Beschreibungen der einzelnen Ausstellungsgegenstände sind die allgemeinen Bemerkungen von ganz besonderem Werthe. Schaütgen

Mein Besuch in El-Achmim. Reisebriefe aus Aegypten von K. Forrer. Mit 34 Abbild. und 13 Tafeln. Strafsburg 1895, Verl. von Fr. Schlesier.

Dieses sehr anregend geschriebene, charakteristisch ausgestattete und gebundene Büchlein umfafst zwölf an den Redakteur G. A. Müller gerichtete Briefe, welche nicht nur die um die letzte Jahreswende erfolgte Nilreise des bekannten Sammlers und Kunstschriftstellers, namentlich seinen Besuch des Gräberfeldes von Achmim, seine dortigen Ausgrabungen und Entdeckungen anschaulich schildern, sondern auch mit den wissenschaftlichen Ergebnissen dieser erfolgreichen Expedition bekannt machen. K

Regensburger Marien-Kalender für das Schaltjahr 1896. Regensburg, Pustet. (Pr. 50 Pf).

Die bildliche Ausstattung dieses XXXI. Jahrgangs übertrifft die meisten seiner Vorgänger noch an Reichthum und Geschmack. H

Bilder aus der Apollinaris-Kirche bei Remagen von Ernst Deger, Andr. Müller und Fr. Ittenbach hat die „Photographische Union" in München in eleganter Kallikomappe herausgegeben, zwölf nach den Originalen aufgenommene Photographien, welche bei der Dunkelheit der Kirche durch ihre Klarheit in Staunen setzen, daher sehr geeignet sind, liebliche Erinnerungen zu wecken an die kaum gestorbenen und leider schon halb vergessenen vortrefflichen Meister, für welche dieses Werk nur als ein vorläufiges Denkmal zu betrachten ist. S

Der Kunstverlag von Benziger & Co. in Einsiedeln versendet sein Magnifikat, zwölf Bilder in Lichtdruck aus dem Leben der Mutter des Heilandes, komponirt und gezeichnet von J. A. Unterberger jun. in rothem Leinenband mit hübscher Frontalverzierung zum Preise von 5 Mk. Die geschickt ausgewählten, zumeist architektonisch gefafsten Szenen sind in selbstständiger anmuthiger Gruppirung zart gezeichnet und werden ihrer fein abgetönten duftigen Wirkung wegen manche Liebhaberin finden. G.

Die Schwann'sche Verlagshandlung in Düsseldorf hat unter der Leitung des Franziskanerpaters Ewald durch den bekannten Historienmaler H. Cremans zwei Serien von Heiligen und Seligen des Franziskanerordens zeichnen und lithographisch vervielfältigen lassen, welche alle Anerkennung und beste Empfehlung verdienen, weil die Darstellungen durchaus origineil, künstlerisch abgerundet und von sehr erbaulicher Wirkung, dazu so kräftig und tüchtig in der Technik sind, dafs sie den Mangel der Farbe kaum empfinden lassen. Die zehn Exemplare der gröfseren Serie (40×27 *cm*) enthalten auf landschaftlichem oder architektonischem Hintergrunde Szenen aus dem Leben heiliger Ordensgenossen, während die zehn kleineren ($12\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$ *cm*) Bildchen in röthlicher Einfassung einzelne Heilige vorführen, zumeist weniger bekannte, deren ikonographische Behandlung daher besondere Schwierigkeiten bot. Da zudem der Preis ein sehr mäfsiger ist (bei gröfserem Bezuge 40 Pf. bezw. 4 Pf.), so wird, zumal bei der steigenden Popularität des Franziskanerordens auf weite Verbreitung gerechnet werden dürfen. Schaütgen

Der sehr produktive St. Norbertus-Kunstverlag in Wien hat wiederum eine Anzahl gröfserer und kleinerer Farbendruckbilder herausgegeben, die in technischer Hinsicht einen Fortschritt bezeichnen. Die beiden in verschiedener Gröfse gebotenen Bilder der in der Arbeit dargestellten hl. Familie nach Klein, deren Farben sehr lebhaft, deren Hintergrund fast überladen, sowie die mit einer ebenfalls zu unruhigen Umrandung versehene Kopie der Mater Salvatoris nach Fiesole sind anmuthige und erbauliche Zimmerzierden, und die vornehmlich zum katechetischen Gebrauche bestimmten äufserst wohlfeilen (100 Exempl. Mk. 1,20) Heiligenbildchen sind durchweg gut, wenn auch theilweise etwas zu weich gezeichnet und zu stark kolorirt. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. III. Von E. FIRMENICH-RICHARTZ. Mit Lichtdruck (Tafel VII) 233

Die Turnustafel im Dome zu Chur. Von W. EFFMANN. Mit 2 Abbildungen 249

II. BÜCHERSCHAU: Gsaller, Der Kirchenbau auf Grund der Schöpfung. Von A. 257

Schäfer, Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Von R. 258

Gerhardy, Praktische Rathschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräthe und Paramente. Von Schnütgen . . . 258

de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas. Von K. . . 259

Aufleger. Die Klosterkirche in Ottobeuren. Von A. . . 259

Brockhaus, Unsere heutige Baukunst. Von R. 259

Hildebrand, Wisby och Dess Minnesmärken. Von S. . . 260

Beissel, Der heil. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Von Schnütgen 260

Weizsäcker, Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi. Von G. 261

Engelhard, Hans Raphon. Von S. 261

Engels, Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Von B. . 261

Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Von B. 261

Nikel, Allgemeine Kulturgeschichte. Von D. 262

Göringer, Der goldene Schnitt. Von G. 262

v. Pereira, Leitfaden für die Tempera-Malerei. Von G. . . 262

Sturmhöfel, Akustik des Baumeisters. Von Cohen . . . 263

de Farcy, Notes sur l'exposition rétrospective d'Angers. Von Schnütgen 263

Forrer, Mein Besuch in El-Achmim. Von K. 263

Regensburger Marien-Kalender für das Schaltjahr 1896. Von H. 264

Photographische Union, Bilder aus d. Apollinariskirche. Von S. 264

Kunstverlag von Benziger & Co. Magnifikat. Von G. . . 264

Schwann'scher Verlag, Lithographien von Heiligen des Franziskanerordens, gezeichnet von H. Commans. Von Schnütgen 264

St. Norbertus-Kunstverlag, Farbendruckbilder. Von H. . . . 264

Ausgegeben am 1. November 1895.

MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 9

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG)
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel

Tafelgemälde der kölnischen Schule um 1480.

Abhandlungen.

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Tafelgemälde der kölnischen Schule um 1480.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

Bestimmend für die Entwicklung der Kölner Malerschule war seit dem Beginn der 60er Jahre des XV. Jahrh. der Meister des Marienlebens, eine der edelsten Erscheinungen der niederdeutschen Kunst, dessen räthselhafte Persönlichkeit sich leider noch immer hinter dem Schleier der Anonymität verbirgt. Man hatte ihn früher trotz des berechtigten Widerspruchs Passavant's mit dem trefflichen Bocholter Kupferstecher Israel van Meckenem († 1503) identifizirt und benannte ihn dann späterhin „Meister der Lyversberger Passion", obgleich diese über Gebühr gepriesene Folge von Darstellungen aus dem Leiden Christi (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 86-93) sich von jener Gruppe ausgezeichneter kölnischer Malereien (Münchener Pinakothek Nr. 22-28) durch eine derbere Auffassung unterscheidet und jedenfalls von schwächerer Hand herrührt.

In der Werkstatt des grofsen Löwener Stadtmalers Dierick Bouts († 6. Mai 1475) scheint der Meister des Marienlebens in die Geheimnisse der niederländischen Oeltechnik eingeweiht worden zu sein; hier trat der Kölner Künstler in den Bannkreis jenes herben Realismus, der sich die Aufgabe stellte, die Vorgänge der hl. Geschichte mit unerbittlicher Genauigkeit in naturgetreuer Wiedergabe aller Einzelheiten zu schildern. Der geistige Gehalt der rheinischen Kunst lebt daneben in den Schöpfungen des Meisters des Marienlebens unverkümmert fort; die innige Gefühlsweise offenbart sich in dem weihevollen Ernst der Auffassung und mannigfachen feinempfundenen Einzelzügen.

Eine grofse Anzahl niederrheinischer Maler scheint sich alsbald unserm Meister angeschlossen zu haben, fast sämmtliche kölnische Künstler bis in die 80er Jahre des XV. Jahrh. stehen mehr oder minder unter seinem Einflufs.

Auch der Meister des Sippenaltares (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 116) knüpfte an diese überkommene Kunstweise an; wahrscheinlich ist er sogar ein Schüler des Meisters des Marienlebens gewesen, folgte aber späterhin mehr der Art des Gerard David und den Antwerpener Malern, deren schillerndes, zartrosiges Kolorit er zu erreichen strebte.

Aus der Zeit des Ueberganges der Kölner Schule von der herberen Darstellungsweise des Meisters des Marienlebens zu dieser zweiten malerischen Manier stammt nun das anmuthige Gemälde[1]) der Verkündigung des Erzengels Gabriel, welches wir hier in einer Lichtdruckreproduktion beifügen. Es gehörte ehemals zur Sammlung Weyer in Köln und wurde irrig der westfälischen Schule zugewiesen; bei der Versteigerung der Rubl'schen Gemäldegallerie 1876 gelangten die beiden Täfelchen in die Sammlung Mathias Nelles zu Köln, der sie 1886 der Düsseldorfer Ausstellung[2]) anvertraute und dessen Erben sie demnächst durch Lempertz wieder versteigern lassen.

Maria in faltigem, dunkelblauem Gewande an einem Betpult knieend, wendet sich verschämt zu dem himmlischen Boten. Ihr Antlitz ist von aufgesetztem Goldnimbus umgeben, die Gesten drücken Staunen und Gottergebenheit aus. Gabriel trägt purpurnes Pluviale mit prächtiger Goldbordüre über dem weifsen Chorhemd; schillernde Pfauenfedern schmücken seine Fittiche. Den Hintergrund bildet das trauliche Gemach der hl. Jungfrau mit bequemer Ruhebank und allerlei Hausrath ausgestattet. Statuen zieren die Wände, romanische Fenster öffnen den Blick in die Ferne. Die Gesichtszüge der Madonna und des Erzengels sind überfein und spitzig, Mienen und Haltung nicht ganz frei von Affektation. Der Hauptreiz des Bildchens beruht in der durchsichtigen, zarten Behandlung, den vollen tiefen Farben und der überaus liebevollen Ausgestaltung aller Details — Qualitäten, welche den Vergleich mit den frühesten Arbeiten des Meisters der hl. Sippe nahe legen.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[1]) Eichenholz, jede Tafel hoch 0,42 *m*. br. 0,24 *m*.

[2]) Vergl. Th. Levin in der »Kunstchronik« XXII (1886) Nr. 27 Sp. 435.

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock.

Mit 11 Abbildungen.

II.

Die kleineren Kunstalterthümer des Klosters, welche der Verfasser dieser Zeilen während seiner Studentenzeit zu Anfang der sechziger Jahre noch auf dem (nicht mehr vorhandenen) Nonnenchor in der Kirche zu sehen Gelegenheit hatte, sind jetzt in einem Schrank des Betsaales im Kloster vereinigt.

Darunter fallen zunächst zwanzig kleinere Hausaltärchen oder Portatilien auf, welche alle miteinander die Form von Triptychen haben und mit Heiligenbildern im Charakter der niederdeutschen Malerschulen des XIV. und XV. Jahrh. gefüllt sind. Sie entsprechen somit den Eigenthümlichkeiten, welche, wie bereits im voraufgehenden Aufsatz erwähnt wurde, die Baudenkmäler der Stadt Rostock haben, die auf Schritt und Tritt an niedersächsische und westfälische Kunstwerke anklingen.

Es hat selbstverständlich keinen Zweck, alle diese kleinen Portatilien aufzuzählen, doch mögen einige von ihnen mit einer Abbildung und mit wenigen Worten hier einen Platz finden.

Inv.-Nr. 56. Höhe 0,395 *m* (Abbild. 1).

Geschlossen stellt das Altärchen einen mit Fiale und Krabben versehenen spitzen Hausgiebel dar, geöffnet zeigt es in der Mitte unter gothischem Reliefmaafswerk die Kreuzigungsszene. In der Gruppe der römische Hauptmann mit dem Spruchband: **vere filius dei.** Auf dem Flügel links oben die Gethsemaneszene, unten die Kreuztragung, rechts oben die Auferstehung und unten die Himmelfahrtsszene; in letzterer sieht man wegen Raummangels vom auffahrenden Christus nur die Beine unter einer Wolke. Malerei auf Goldgrund. Die Aufsenseiten sind hellroth überstrichen. Erste Hälfte des XV. Jahrh.

Abbild. 1. Devotions-Flügelbildchen des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 60. Höhe 0,195 *m* (Abbild. 2).

Aufsenseiten roth ühermalt. Die Innenseiten mit Bildern: in der Mitte der Kruzifixus, Johannes und Maria. Auf den Flügeln: links der hl. Antonius, rechts der Engel am Grabe.

Inv.-Nr. 54. Höhe 0,18 *m* (Abbild. 3).

Aufsenseiten roth hemalt. Von den inneren Bildern zeigt das mittlere den Kruzifixus, Johannes und Maria. Auf den Flügeln: links ein Heiliger mit struppigem Hasr und Bart, nsch Art eines Eremiten, auch mit nackten Beinen und Füfsen, mit der Linken ein weifses Thier haltend, das wie ein Wiesel oder Kaninchen aussieht, rechts die hl. Kathsrina.

Nicht ohne Interesse ist auch die in diesen Bildchen angewandte Technik, sie ist durchweg die gleiche. Die Umrisse sind mit Schwarz auf Goldgrund gezeichnet, die Schatten mit

Abbild 2.

Abbild. 3.

kräftiger, oft derbstrichiger Schraffirung hergestellt, und in den Lichtern der Gesichter und Hände erscheinen zarte Fleischtöne, die mit einer Art von Temperamischung erzeugt sein werden. Die Bildchen haben meistentheils einen roth gefärhten Grund, der mit aufgetragenem goldenen Rankenwerk in gothischer Stilisirung gefüllt, hisweilen aber auch mit einem vertieften, aus Punkten gehildeten einfachen Muster versehen ist, das durch eine Punze erzeugt sein wird. Der Vordergrund ist zwecks Andeutung des Landschaftlichen nicht selten grün lasirt, es giht hie und da nicht blofs grüne Gräser und Blumen, sondern auch grün überlaufene Felsstücke. Unter diesen zwanzig kleinen Triptychen lassen sich Reihen bilden, die von einem und demselben Meister herstammen. Grofsere Zeitunterschiede aber dürften kaum festgestellt werdeu können, die meisten mögen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, nur wenige aus etwas früherer Zeit stammen.

Ganz eigenartig sind die folgenden drei Altärchen.

Inv.-Nr. 69. Höhe 0,16 *m*. Arg mitgenommen, der Flügel rechts fehlt ganz, ebenso die in ein achteckiges kleineres Feld mit blauem Grund hineingelegte Hsuptdarstellung in der Mitte. Jedoch sind noch Spuren der Einfassung dieses Achtecks erhalten. Von den vier Evangelistendarstellungen ist oben links der Mensch und unten rechts der geflügelte Stier am hesten zu erkennen, oben rechts auch noch ein Flügel des Adlers, nichts mehr dagegen vom Löwen unten links. Die erhaltenen Theile zeigen die Technik der Goldschrsffirung auf schellack- oder siegellacksrtigem rothen Untergrunde. Oberhalb des Adlers der Rest einer Glasdecke, welche der darunterliegenden Zeichnung einen grünlichen Ton verleiht. Auf beiden Langseiten des Achtecks Silberblumen mit schwarzer Unterlage, und unter dieser Unterlsge wieder eine rothe Schellack- oder Siegellackschicht. Im Flügel links die noch einigermafsen zu erkennende Figur des hl. Petrus in gleicher Technik wie die Evangelistenzeichen. Die Formen im Kopf des Engels, des Petrus und des Adlerflügels erinnern an die Mitte des XIV. Jahrh. Die Aufsenseiten haben auch noch eine Ausstattung gehabt, das Mittelstück einen hellrothen Ueberzug auf Kreidegrund, die Flügel Goldhlumen auf schwarzem Grund.

Inv.-Nr. 55. Höhe 0,125 *m*. Die Aufsenseiten sind schwsrz überstrichen. Im Innern drei Flachreliefs in Wachs mit Papierunterlage. In der Mitte die hl. Veronika in ganzer Figur mit dem Schweifstuch, dessen Christuskopf ganz an den bekannten Kopf des Johann von Eyck

erinnert. Auf den Flügeln: links der hl. Petrus, rechts der hl. Paulus. Um die Figuren herum ein Schuppenornament mit einer Rahmeneinfassung, in welcher theils Blumen und Ranken, wie beim Mittelbilde, theils Blumen und Schuppen, wie bei den Flügelbildern, abwechseln. Anscheinend aus einer Holz- oder Metallmatrize gepreſst. Mitte des XV. Jahrh., vielleicht noch etwas später.

Inv.-Nr. 70. Höhe 0,12 *m*. Der Flügel rechts fehlt. Die gleiche Wachstechnik wie im vorigen. In der Mitte die Madonna in Halbfigur mit dem Kinde, diesem die Brust reichend. Um das Haupt der Madonna Sonnenstrahlen, unter ihr die Mondsichel, rundherum Sterne. Das Ganze in einer frührenaissanceartigen Einfassung mit Bogenschluſs. Auf dem Flügel links ein Bischof in vollem Ornat und mit Patriarchalkreuz in der Linken. Der Hintergrund mit spätgothischer Paſsornamentirung. Dieses dem XVI. Jahrh. angehörende Triptychon ist somit von allen das jüngste. Unter den übrigen Alterthümern des Schrankes im Betsaal des Klosters mögen folgende genannt und beschrieben werden.

Abbild 4. Christuskopf auf Pergament (ca. 1350—1400).

Inv.-Nr. 72. Dünne Metallplatte von Zinn, anscheinend durch Stempelpressung behandelt und darauf mit Farben übergangen. Höhe 0,135 *m*, Breite 0,105 *m*. Als Darstellung in Relief eine Madonna in Halbfigur mit dem Kinde. Jederseits vom Nimbus der Madonna ein musizirender Engel, gleichfalls in Halbfigur, der zur Linken mit einer Orgel, der zur Rechten mit einer Laute. Oberhalb der Gruppe ein gothischer Giebel, der durch einen später umgesetzten Rahmen abgeschnitten ist. Wohl aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 76 (Abbild. 4). Christuskopf, auf Pergament gemalt, unter grün angelaufenem Glase in viereckiger Umrahmung, die anscheinend von gleichem Alter ist wie das Bildchen, von vergoldetem Eichenholz. Höhe 0,115 *m*, Breite 0,105 *m*. Kopf dunkelgraugrün, Kreuznimbus mit hellgrüner Farbe gefüllt. Die schräge Stellung der Augensterne weist das merkwürdige kleine Bild der gothischen Periode, und zwar der letzten Hälfte des XIV. Jahrh. zu. Es erscheint wie ein Vorläufer des bekannten Typus, den uns u. a. Jan van Eyck in einem trefflichen Bildniſs überliefert hat (s. o.).

Inv.-Nr. 78. Kleines Eichenholzkreuz, zum Zweck der Anbringung von Zeichnungen in Gold mit geleimtem Kreidegrund belegt. Höhe 0,26 *m*. Auf beiden Seiten noch die Spuren von kleinen mit Gold gezeichneten Weihekreuzen in Kreisen und Vierpässen, aufserdem auf den Enden der Arme noch Reste von Figuren, welche anscheinend Engel darstellten. Zweite Hälfte d. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 81. Reliquienkasten von Eichenholz, ohne Deckel, früher mit Schiebedeckel verseben. Lang 0,250 *m*, breit 0,205 *m*. Im Innern eine Pietà aus einer Art von Papiermaché, in Relief gebildet, umgeben von einem Blumenkranz, der aus übersponnenem Draht hergestellt ist. Auf jeder Seite der Madonna ein aufgeklebter Papierstreifen mit gothischer Minuskelschrift in rother Farbe, links: De ſcto jodoco, rechts: De ſ. ɛ milib' martirib'. Die Reliquien vom hl. Jodocus und den zehntausend Märtyrern scheinen in kleinen Knochenresten noch unter dem Papiermachérelief vorhanden zu sein. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

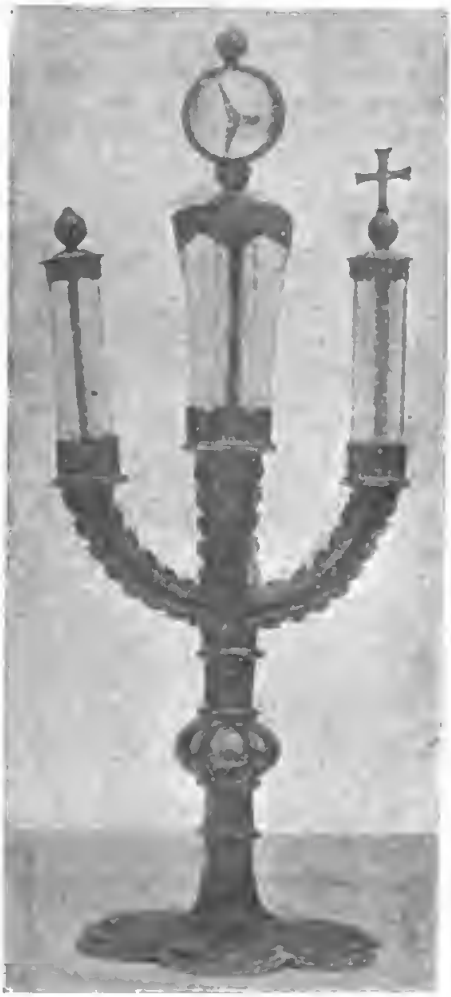
Inv.-Nr. 85. Reliquiarium in Form einer Terrasse, deren unterer Theil einen Kasten und deren oberer Theil ein aufzuklappendes Kissen bildet. Länge 0,21 *m*, Breite 0,21 *m*. Alles mit hellrother Seide überzogen, und diese

wieder mit kleinen, zierlich in gothischen Formen geschnittenen Metallblättchen benäht. In der Mitte des Kissens eine Vertiefung mit befestigten kleinen Päckchen, auf welchen Schriftstreifen von Pergament angebracht sind. In der Mitte dieser Päckchen ehemals ein Bild des Lammes, dessen Umschrift in gothischen Minuskeln noch erhalten ist: Agnus dei qui tollis peccata mundi tl. Die Schriftstreifen beziehen sich auf Reliquien vom Grab des Herrn (de sepulcro dei), vom Oelgarten (de monte oliveti), van der ſtede dar ſunte johannes miſſenlaß, van der ſtede dar god dat pater noſter lerde, von dem Stein, wo Gott über Jerusalem weinte (de petro ubi deus ploravit ſuper jherusalem), von der hl. Margarethe, Cäcilie, Ursula, von dem Gruſs des Engels (de loco ubi virgo maria fuit ab angelo ſalutata), vom hl. Bartholomaeus, vom hl. Kreuz (de ſancta cruce), vom hl. Wilibald (de ſancto wilbado). Aufserdem noch ein weit tiefer versteckter Streifen mit Schrift, die nicht ohne Auflösung des Ganzen zu lesen sein würde.

Inv.-Nr. 84. Desgl. in Form einer Terrasse und mit rother Seide übersponnen. Länge 0,25 *m*, Breite 0,24 *m*. Der unter der Terrasse sich befindende Kasten ist völlig leer.

Inv.-Nr. 74. Reliquiarium in Form eines hölzernen Fufses, welcher eine Cupa getragen haben kann. Höhe 0,30 *m*. Von den Glaspasten, mit welchen der Fufs ringsum bedeckt war, und welche Reliquien einschlossen, ist nur noch ein Theil erhalten. Zwei derselben mit Goldbemalung.

Inv.-Nr. 38 (Abbild. 5). Reliquiarium von Kupfer in Form eines dreiarmigen Leuchters auf Sechspafs. Höhe 0,35 *m*. Der Schaft desselben ist mit einem Nodus versehen. Auf den Armen drei aufrecht stehende geschliffene Krystallbehälter, welche oben mit einer Kupfereinfassung geschlossen sind und von denen die äufseren beiden mit Weltkugel und Kreuz bekrönt waren. Nur noch eine dieser Bekrönungen ist erhalten geblieben. Der mittlere stärkere Krystallbehälter trägt oberhalb der erstgenannten Einfassung eine Krystallkugel, die ihrerseits wieder ebenso bekrönt war wie die Seitenarme. In der Glaskugel ein Dorn, und in den drei Krystallaufsätzen der Arme mit Pergament umwickelte Reliquien, deren Aufschriften mit ihren Anfängen und Ecken theilweise unter der Metallumrahmung standen. In dem einen Seitenarme die Aufschrift: . . . De ſcs petro et paulo et andrea necnon ſimone et juda apoſtolis glorioſis. In dem andern Seitenarm: De ſanctis matheo et jacobo apoſtolis . . . . maria magdalena . . . . In dem Mittelarm die Aufschrift: De aerumpna dni de lapide i quo oravit dus de peplo bte marie de ſto jodehar. Vom Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrh.



Abbild 5. Dreieckiges Reliquiarium.

Ein rother hölzerner Kasten, ohne Inv.-Nr., mit einer kleinen lederüberzogenen Kassette, in welcher goldene Ringe, silberne Nadeln und andere Schmucksachen aus dem XVII. Jahrh. sich befinden, dazu zwei kleine Holzdosen, von denen die eine (nach ihrer plattdeutschen Inschrift aus dem Evangelium Johannis Kapitel VI und dem Jesusmonogramm) als Oblatendose gedient haben wird, während die andere, welche mit Perlmuttereinlagen geschmückt ist, weltlichen Charakter hat.

Ohne Inv.-Nr. Reliquiarium in Form einer hl. Dreieinigkeit. Holzgruppe, vergoldet und bemalt. Höhe 0,31 *m*. Erste Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 86. Madonna mit dem Kinde. Höhe 0,39 *m*. Gruppe von Holz, vergoldet und bemalt. Edler Stil des XIV. Jahrh. Dazu fünf Gewandstücke, drei Mäntel der Maria, ein Mantel des Kindes und ein Kleid des letztern. Von den Mänteln der Maria einer aus geschorenem grünen Sammet. Der andere aus drei verschiedenen Mustern altsicilianischer Gewänder (Löwe, Adler, Schwan, Bär), der dritte von blauer Seide mit Granatapfelmuster. Der Mantel des Kindes, ebenso das Kleidchen, in gleichen Mustern wie der zweite Mantel der Maria (Adler, Löwe, Hund), ersterer in blauer und grauer, letzteres in hellrother und violetter Seide. Maria trägt eine Drahtkrone mit Blumen.

Inv.-Nr. 40. Drei Holzfiguren, vergoldet und bemalt, auf einem Postament, aber nicht zusammengehörig. Christophorus mit dem Kinde, hoch 0,315 *m*, Petrus, hoch 0,20 *m*, sitzende weibliche Figur, hoch 0,135 *m*.

Abbild. 6. Romanisirender frühgothischer Kelch.

Inv.-Nr. 43. Gothisches Reliquiarium von Holz, in Form einer Gruppe, welche den aus dem Grabe auferstehenden Salvator mundi darstellt. Höhe 0,315 *m*. Vergoldet und bemalt. Vordem sechs Nebenfiguren, von denen noch zwei erhalten sind, ein Wächter und ein Engel. Das Grab in Form eines gothischen Sarkophags mit fünf Lichtöffnungen. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 48. Figur des hl. Johannes mit dem Kelch. Höhe 0,30 *m*. Von Holz, auf fünfseitigem Untersatz. Bemalt. Aus dem Kelch entweicht das Gift in Form einer Schlange XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 44, 45. Zwei knieende geflügelte Engel als Leuchterhalter. Vergoldet und bemalt. Höhe 0,39 *m*. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. fehlt. Sitzender nackter Christus mit Dornenkrone, oder: Christus als „Schmerzensmann", mit dem rechten Arm das sinnend niedergebeugte Haupt stützend. Bemalte Holzfigur. Höhe 0,20 *m*. Vgl. Titelblatt zu Dürers „kleiner" Holzschnittpassion.

Inv.-Nr. 42. Dreieinigkeit. Holzgruppe, vergoldet und bemalt. Höhe 0,35 *m*. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 49. Maria mit dem (fehlenden) Kinde, stehend in einer Strahlen-Mandorla. Bemalt. Höhe 0,23 *m*. Die Gruppe selbst ist von Papiermaché, die Mandorla von Holz. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 51 a u. b. Johannes und Maria. Zwei kleine vergoldete und bemalte Holzfiguren. Gezierte Haltung. Höhe 0,17 *m*. Vom Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrh.

Inv.-Nr. 50. Jacobus major. Kleine Holzfigur. Vergoldet und bemalt. Höhe 0,23 *m*. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 46. Der hl. Antonius. Vergoldete und bemalte Marmorfigur. Höhe 0,335 *m*. Vom Ende des XIV. Jahrh.

Inv.-Nr. 83. Bronzener Löwenkopf in gothischer Blätterumrahmung. Alter Thürklopfer, ehemals an der Eingangsthür zur Kirche. Der Ring fehlt. Durchmesser 0,27 *m*.

Inv.-Nr. 52. Drahtkappe mit vier Glöckchen im Innern, von Chorknaben bei der Messe getragen, jede Glocke mit mehrfacher Wiederholung eines Stempels: Senkrecht getheilter Schild, rechts ein halber Adler, links drei Schräghalken von rechts oben nach links unten. Nürnberger Stempel.

Inv.-Nr. 79 u. 80. Trockene sogenannte Rosen von Jericho.

Inv.-Nr. 87, 88 u. 89. Drei Straußeneier.

Inv.-Nr. 77. Bruchstück eines kleinen hölzernen Gehänges mit zwei weiblichen Figuren Bemalt. Höhe 0,19 *m*.

Inv.-Nr. 75. Kupferner Fuß eines Leuchters.

Ohne Inv.-Nr. Knauf eines Kelchschaftes aus spätromanischer Zeit. Aus vergoldetem Kupfer, das nachher mit blauer Farbe übermalt wurde.

Ohne Inv.-Nr. Alter Teppich mit drei Darstellungen in zwei Streifen. Auf dem ersten Streifen Esther vor Ahasverus, dann Bathseba im Bade, auf dem zweiten Streifen die Königin von Saba vor Salomo. Gut erhalten, vom Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. Grofser Teppich: Esther vor Ahasverus. Aus der Mitte des XVI. Jahrh. Gut erhalten.

Ohne Inv.-Nr. Grofses Antependium mit Heiligen. Damastgewebe in Gelb und Karminroth. St. Petrus und St. Nikolaus, Bischof von Myra in Kleinasien, wechseln in Roth miteinander ab, dazwischen die Madonna mit dem Kinde in Gelb. Die Grundformen der Nischen weisen auf frühgothische Verhältnisse, aber das Formendetail ist, wohl aus Gründen der Webetechnik, nicht als solches ausgeprägt. Auf die Zeit der Frühgothik weist auch die Schrift, die sich in ihrem Charakter den gothischen Majuskeln anschliefst. Erste Hälfte des XVI. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. Grofses Antependium, in Gold und Seide gewirkt. In einem Quadrat eine Szene, die sich fortwährend wiederholt. Eine vor einem Altar knieende Heiligenfigur. Auf dem Altar ein Kreuz. Rechts oben eine Hand aus der Wolke, die Hand Gottes, welche Strahlen auf die betende Figur schüttet. Links oben ein Adler. Vielleicht ist der Betende der hl. Servatius.

Abbild. 7. Spätgothischer Kelch.

Ohne Inv.-Nr. Velum. Farbige Stickerei auf Leinwand. In der Mitte die apokalyptische Maria in einer Strahlenmandorla. In den Ecken die Evangelistenzeichen. Mitte des XV. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. Desgl. Applikaturstickerei in farbiger Seide auf Leinwand. In der Mitte ein Kruzifixus. Daneben links der Buchstabe m, rechta der Buchstabe i, beide als Andeutungen von Maria und Johannes. XV. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 6). Stark vergoldeter Kelch, deasen Grundformen an die romanischen erinneru, aber jüngeren Datums sind. Dazu Patene.

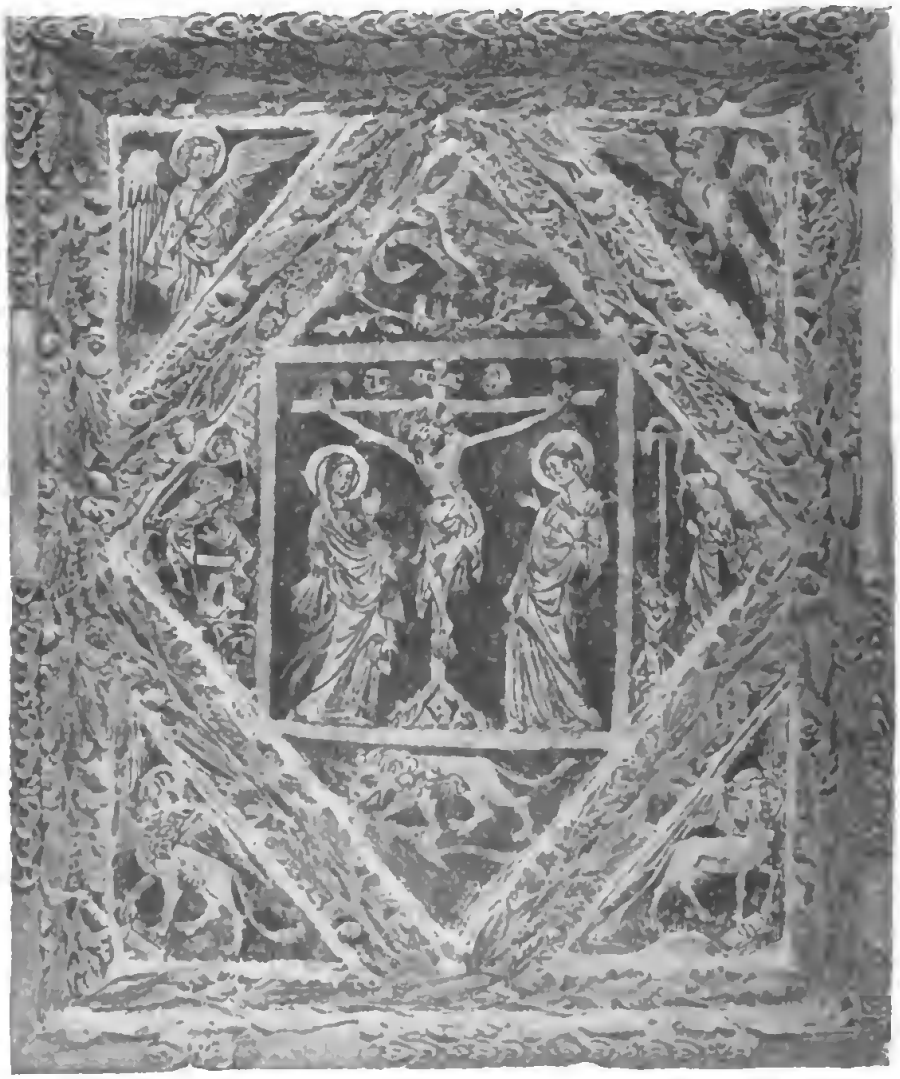
Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 7). Stark vergoldeter Kelch auf einem Sechspafs. Schaft mit Nodus und Buchstaben in blauem Translucid-Email: ihesus. Zweite Hälfte des XV. Jahrh. Unten die Gewichtsangabe in Minuskelschrift II mar II lot Dazu Patene.

Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 8). Ein Bild mit Hinterglasmalerei, sog. Verre églomisé, aus der ersten Zeit des XIV., vielleicht noch vom Ende des XIII. Jahrh. In einem Rahmen, welcher 0,34 *m* breit und 0,40 *m* hoch ist. Im Mittelfelde der Kruzifixus mit Johannes und Maria. In den vier dreieckigen Feldern oberhalb, unterhalb und seitwärts von diesem Mittelfelde, welche dadurch entstehen, dafs letzteres in ein gröfseres, übereck gesetztes Quadrat hineingeschoben ist, sehen wir oben einen Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute speist, und unten einen Löwen, der seine in einem Erdspalt ruhenden Jungen durch die Gewalt seiner Stimme zum Leben bringt, sowie seitwärts rechts die Erhöhung der Schlange in der Wüste und links Isaaks Opfer: die bekannten Sinn- und Vorbilder auf das Erlösungswerk Christi: ganz wie auf einer der Aufsenseiten des ersten Flügelpaars vom Doppeltriptychon in der Kirche. Vgl. »Zeitschrift für christliche Kunst« 1895, Nr. 6, Sp. 174. Dieses übereck gesetzte Quadrat ist wieder in ein gröfseres, dem ersten parallel gelegtes Feld hineingeschoben, sodafs abermals vier dreiseitige Flächen entstehen. In ihnen erblicken wir die Evangelistensymbole. Die Technik ist verhältnifsmäfsig einfach: die Fläche, auf welcher die Zeichnung mit Schwarzloth ausgeführt ist, ist hinterher vergoldet, und einzelne Theile der Darstellung, wie z. B. die Gewänder, sind aufserdem mit einer durchscheinenden grünen oder rothen Lackfarbe überlegt. Der Rahmen ist mit einem fast naturalistisch gehaltenen, aber sehr alten Lorbeer- und Eichenblätterschmuck (der Aufsenrand mit einem schuppenförmigen Blattmuster) bedeckt, der aus einer Kittmasse

besteht und an italienische Arbeiten dieser Art erinnert.

Ohne Inv.-Nr. Ein zweites Bild mit gleicher Technik, aber später, aus dem XVI. Jahrh. Die Technik ist an einigen Stellen, wo das

womit es abschliefst, 0,465 *m* hoch. In der Mitte der Kruzifixus, Johannes, Maria und Maria Magdalena, oben im Giebel die Schöpfung der Eva. Rechts und links von dem Mittelbilde, also auf jeder Seite, aufsteigendes Blumen-, Blätter-



Abbild 8. Hinterglasmalerei.

Glas verletzt ist, deutlich zu erkennen. Man sieht eine Versilberung des Glases, darauf eine Zeichnung mit Schwarzloth, und zuletzt eine Hinterlegung mit Lackfarben in Schwarz, Roth, Grün und Braun. Von einem Staniolblatt, wie man es in späterer Zeit oft dahinterlegte, keine Spur. Das in Felder abgetheilte Bild ist 0,325 *m* breit und bis zur Höhe des kleinen Giebels,

und Rankenwerk. Unten links der Evangelist Johannes, rechts ein unbestimmterer Evangelist oder Apostel. Das kleine Feld zwischen beiden ist zerstört und mit einem bemalten Stich „Christus auf der Weltkugel" gefüllt.

Ohne Inv.-Nr. Ein drittes grofses Eglomisébild, aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., zeigt die gleiche Technik wie das vorige und

aufserdem die Anwendung eines hellgrauen Papierbogens an Stelle des sonst in dieser Zeit als Hinterlage verwendeten Staniolblattes. In ehemals 17, jetzt noch in 16 Feldern sieht man die ganze Passionsgeschichte. Der Rahmen mifst 0,88 × 0,56 *m*.

Ohne Inv.-Nr. Zwei Reliquienschreine in Form von Triptychen, die in Fächer mit Glasverschlufs eingetheilt sind. Darin zahlreiche Reliquienpäckchen, die mit Pergamentstreifen bedeckt sind, auf denen sich lateinische Angaben befinden. Dazu sind die Päckchen mit kleinen Perlen, Metallplättchen und sonstigen Kostbarkeiten benäht, welche die Werthschätzung derselben in alter Zeit veranschaulichen. Höhe beider gleich grofsen Schränkchen 0,63 *m* Breite, jedes geöffneten Schränkchens, Flügel und Mitteltheil zusammengerechnet, 0,86 *m*. Im Mittelfelde des einen Schrankes die reich geschmückte Gruppe von Anna-Selbdritt; in dem des andern das Christkind mit der Weltkugel.

Im Kreuzgang des Klosters ist ein ca. 6 *m* langes und 1 *m* hohes streifenartiges Gemälde auf Leinwand aufgehängt, das in vielen Figuren die Beziehungen der Königin Margaretha von Dänemark zu dem von ihr gestifteten Kloster zum hl. Kreuz darstellt. Links empfängt sie knieend vom Papst das Stück vom hl. Kreuz. Die zweite Szene zeigt die Königin reitend inmitten ihres Gefolges, das Reliquiarium mit dem Stück vom Kreuz tragend. Die dritte Szene führt uns die vom Sturm in die Warnow zurückverschlagene Flotte vor, mit welcher sie heimkehren wollte. Die vierte zeigt die Königin im Hofe des von ihr gegründeten Rostocker Klosters. Vgl. »Zeitschrift für christl. Kunst« 1895, Sp. 172 ff. Es ist keine feine, immerhin aber doch eine nicht uninteressante Arbeit aus dem XVI. Jahrh., die im Jahre 1765 leider übermalt ist. Ehemals war dieses lange Bild an der Westwand der Kirche angebracht.

Den Schlufs mögen die Siegel des Klosters bilden (Abbild. 9, 10, 11):

1. Kreisrundes Siegel. Der nicht mehr vorhandene Stempel wurde u. a. bei einer im Rostocker Rathsarchiv liegenden Urkunde vom 26. Juni 1309 verwendet. Er zeigt die Kreuzesgruppe, den Kruzifixus zwischen Johannes und Maria. Die Umschrift lautet: SIGILL' SCIMONIALIVM SCE CRVCIS ROSTOK

Abbild. 9.

2. Spitzovales Siegel von Bronze. In der Mitte nur der Kruzifixus. Die Umschrift auf einer Bandrolle lautet: S monialium + ad ſcam + crucē + in + roſt'. Der Stempel wird von der Domina des Klosters aufbewahrt und noch heute bei sogen. Klosterbriefen, d. h. bei Einschreibungen in's Kloster, gebraucht.

Abbild. 10.

3. Kreisrundes bronzenes Siegel des Probstes. In der Mitte ein vierstrahliger Stern oberhalb eines Kreuzes mit vier gleichen Armen. Die Umschrift ist der Anfang eines lateinischen Hymnus: ſalve · crux · digna · ſup ... Vollständig lautet dieser Hymnus:

SALVE CRUX DIGNA
SUPER OMNIA LIGNA
BENIGNA:
TU ME CONSIGNA,
NE MORIAR MORTE
MALIGNA:
IN CRUCE PENDENTEM
ROGO TE DEUM OMNIPOTENTEM
UT MIHI DES MENTEM
TE SEMPER AMARE
VOLENTEM.

Abbild. 11.

Vgl. Daniel »Thesaurus hymnologicus« II, pag. 317. Dieses Siegel ist noch heute im Gebrauch. Es ist von einem schmalen Messingrande mit Tülle umgeben.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Schlufsbemerkung.

Leider sind durch ein Versehen beim Druck in dem ersten Aufsatz über die Alterthümer aus Kirche und Kloster zum hl. Kreuz die Abbildungen des Hauptaltars zu Contredrucken geworden, in denen rechts ist, was links sein soll, und umgekehrt. Die Angaben in den Beschreibungen sind richtig, die Bilder sind also umgekehrt. Der freundliche Leser wolle das Versehen entschuldigen.

Ein neuer Leuchter für die Osterkerze.

Mit Abbildung.

Bei den vielen anerkennenswerthen und erfolgreichen Bestrebungen, nicht nur die Gotteshäuser selbst, sondern auch das zum Gottesdienst erforderliche grofse und kleine Geräthe seinem hohen Zwecke entsprechend schön und kunstvoll zu gestalten, sind doch einzelne in der Kirche zu verwendende Gegenstände ganz oder fast ganz unberücksichtigt gebliehen. Vor allem müssen wir unter letztere den Leuchter für die Osterkerze, den sogenannten Osterleuchter, rechnen. Tritt man in der Osterzeit in die Pfarrkirchen, so findet man häufig genug statt des Osterleuchters ein Gestell, das man kaum an der Tumba würde aufstellen dürfen, in anderen Fällen ist es wenigstens ein Leuchter, wenn er sich auch in nichts vor anderen Leuchtern auszeichnet. Um so auffallender ist diese Vernachlässigung des Osterleuchters, wenn sich auf demselben Chore am Eingang grofse Kandelaber breit machen, die nur den Zweck haben, da zu stehen. Während die Leuchter auf dem Altare nicht selten eine Höhe erreichen, welche das Kerzenlicht dem Auge des celebrirenden Priesters völlig entrückt, ist der Osterleuchter für den Celebrans unsichthar, weil er zu klein ist, und kaum guckt die Flamme der Osterkerze über den Altartisch hinüber. Das ist keine würdige Behandlung der Osterkerze.

Die Osterkerze soll doch den nach Leiden und Tod siegreich wieder auferstandenen Heiland versinnbilden. Darum wird im Praeconium paschale so vielfach und in so ungemein poetischen Wendungen ihr Lob gesungen, darum werden ihr fünf Weihrauchkörner als Bild der Wundmale eingefügt, darum von ihrem Lichte alle anderen Lichter in der Kirche angezündet, darum hat sie ihren Platz an der Ehrenseite des Altars vom Auferstehungstag bis zum Feste der Himmelfahrt, wo sie nach Verlesung des Berichtes über den Abschied Jesu von der Erde ausgelöscht wird. Sie wird verglichen mit der Feuersäule, die den Israeliten aus Aegyptens Knechtschaft Führer und Retter war, sie wird selbst eine Säule genannt: *iam columnae huius praeconia novimus.*

An der Bedeutung und Wichtigkeit der Kerze selbst nimmt aber auch der Ständer für dieselbe, gewissermafsen die Verlängerung derselben, theil, und darum verlangt auch er eine entsprechende Gröfse und künstlerische Ausstattung. Der Umstand, dafs er nur den achten Theil des Jahres gebraucht wird, mindert seine Bedeutung nicht und darf nicht zur Vernachlässigung eines so sinnvollen Gegenstandes führen.

Der kirchlichen Vorschrift gemäfs soll der Osterleuchter an der Evangelienseite des Altars und zwar auf dem Boden stehen; es ist nicht gestattet, die Osterkerze auf einen aus der Wand hervorragenden Arm zu stellen.

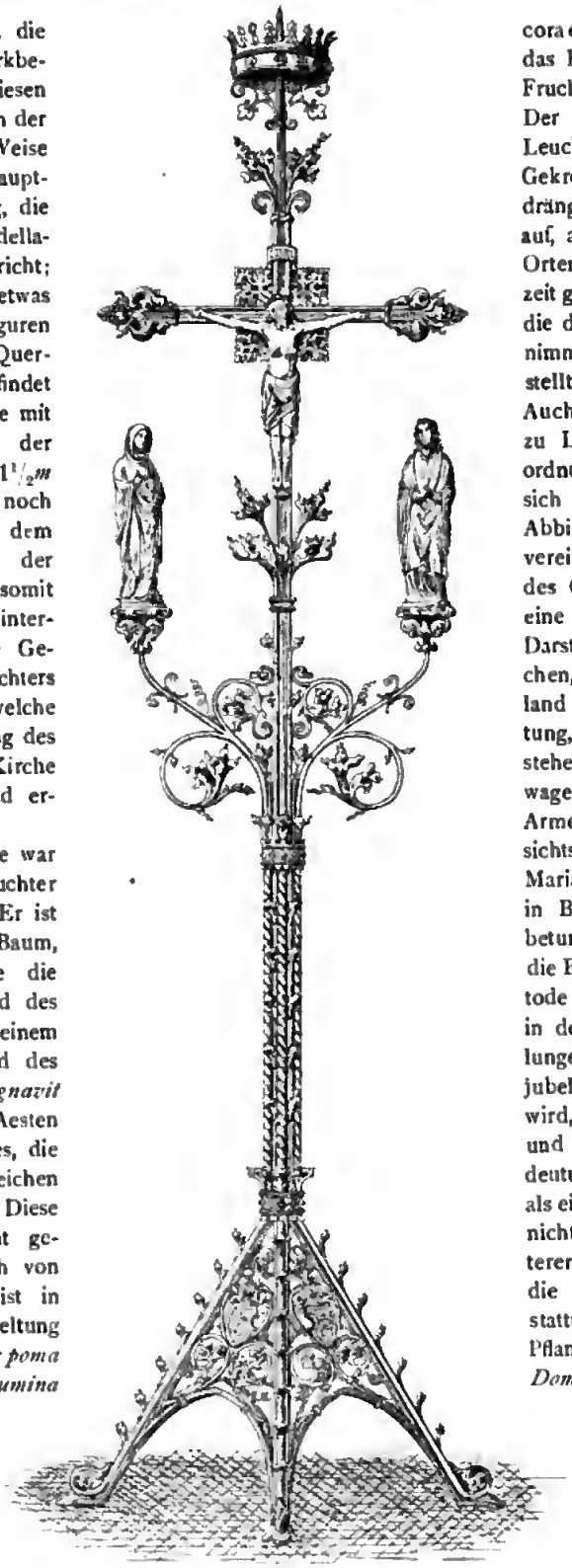
Manche werthvolle Osterleuchter haben uns die vergangenen Jahrhunderte hinterlassen. Berühmt ist der grofse romanische, aus weifsem Marmor gefertigte, mit Bildwerk rings bedeckte Leuchter der St. Paulskirche bei Rom, eine wirkliche columna. Eine schöne weifse Marmorsäule mit reichen Mosaikeinlagen steht in S. Clemente, andere in S. Maria in Cosmedin u. s. w. Sie stehen fest an ihrem Platz und bleiben das ganze Jahr. Schmiedeeiserne, zum Theil einfache, zum Theil reiche sind in den nördlichen Ländern noch vorhanden, ein grofser Renaissanceleuchter von Holz mit prächtigen Schnitzereien steht in S. Maria in Organo zu Verona, ein gothischer, geistvoll erdachter in der Kirche zu Léau in Belgien. Dafs auch das für Leuchter so hervorragend geeignete Metall, Bronze und Messing, zur Herstellung von Osterleuchtern gedient hat, darf wohl kaum bezweifelt werden. An fast allen noch vorhandenen Osterleuchtern aber finden wir in irgend einer Weise einen Hinweis auf das Leiden und den Sieg des Erlösers oder auf Christus als das Licht der Welt.

Aus diesen Anschauungen heraus ist im verflossenen Jahre für die Marienkirche in Bonn ein schmiedeeiserner Osterleuchter hergestellt worden, von dem die nebenstehende Zeichnung ein wenn auch unvollkommenes, so doch immerhin hinreichend deutliches Bild gibt.

Dem Leuchter durfte eine bedeutende Gröfse gegeben werden. Der Hauptaltar der Marienkirche, ein Flügelaltar, hat ohne die Fialenaufsätze eine Höhe von etwa $5^1/_2$ *m*. $1^1/_2$ *m* davon kommen auf die Stufen und den Tisch, 1 *m* auf Leuchterbank und Predella. Die Predella enthält auf jeder Seite des Altars je drei

geschnitzte Gruppen, die unter einer Mafswerkbekrönung stehen. Diesen Maafsen schliefst sich der Leuchter in der Weise an, dafs seine Haupt- und Mittelabtheilung, die Kreuzgruppe, den Predelladarstellungen entspricht; der Kruzifixus steht etwas höher, die Seitenfiguren etwas niedriger, der Querarm des Kreuzes befindet sich in gleicher Höhe mit der Ueberdachung der Predellagruppen. Die $1^1/_2$ *m* hohe Kerze bleibt noch ein Merkliches unter dem oberen Abschlufs der Altarflügel, welche somit für dieselbe den Hintergrund bilden. Die Gesammthöhe des Leuchters ist 3 *m*, eine Höhe, welche sich nach Aufstellung des Leuchters in der Kirche als durchaus passend erwiesen hat.

Bei dieser Gröfse war es möglich, den Leuchter reich auszubilden. Er ist behandelt als ein Baum, der in der Höhe die Kerze, das Sinnbild des Auferstandenen, an seinem Stamme das Abbild des Gekreuzigten *qui regnavit a ligno*, auf seinen Aesten Maria und Johannes, die Zeugen des siegreichen Kreuzestodes, trägt. Diese Symbolik ist nicht gesucht, sie legt sich von selbst nahe und ist in früherer Zeit zur Geltung gekommen. „*Arbor poma gerit, arbor ego lumina gesto*“ steht auf dem Osterleuchter in S. Paul. So sollte auch unser Leuchter eine arbor decora et fulgida sein, welche das Bild einer kostbaren Frucht zu tragen hätte. Der Gedanke, an dem Leuchter das Bild des Gekreuzigten anzubringen, drängte sich um so mehr auf, als letzteres an vielen Orten während der Osterzeit gerade bei jener Stelle, die der Osterleuchter einnimmt, am Altare aufgestellt zu werden pflegt. Auch der Osterleuchter zu Léau hat diese Anordnung. Wie schön liefs sich auf diese Weise das Abbild mit dem Sinnbild vereinigen. Dem Zwecke des Osterleuchters würde eine lebhaft empfundene Darstellung widersprechen, darum ist der Heiland in fester gerader Haltung, mit nebeneinanderstehenden Füfsen, fast wagerecht ausgebreiteten Armen und ruhigem Gesichtsausdruck dargestellt, Maria und Johannes sind in Betrachtung und Anbetung versunken. So ist die Beziehung zum Opfertode Christi, die ja auch in den kirchlichen Handlungen mitten im Osterjubel nicht vergessen wird, genügend gewahrt, und anderseits die Bedeutung des Osterleuchters als eines Triumphzeichens nicht geschmälert. Letzterer Bedeutung dient auch die übrige, reiche Ausstattung des Leuchters mit Pflanzenwerk. „*Resurgente Domino reflorent omnia, refloruit natura.*“



Was die technische Anlage angeht, so erhebt sich über dem

kraftigen vierseitigen Fufse ein viereckiger Mittelstab, der bis oben durchgeht und die Schale für den Leuchter trägt. Seine abgeschrägten Kanten sind verstärkt durch Rundstäbe, welche an und über dem Kreuze in Blatt- und Rankenwerk auslaufen. Blätter, welche aus den Stäben herauswachsen, schauen im unteren Theil des Leuchters zwischen vier den Hauptstamm lose umgebenden gewundenen Stäben heraus, von welch' letzteren zwei sich über dem die Mitte zusammenhaltenden Ringe zu Seitenästen fur die Nebenfiguren auseinanderbreiten.

Selbstverständlich kann nicht jede Kirche einen so kostbaren Leuchter anschaffen, immerhin hoffen wir durch vorstehende Mittheilung Veranlassung zu geben, dafs in manchen Kirchen dem Osterleuchter mehr Beachtung geschenkt werde.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dafs der Leuchter vorzüglich ausgeführt worden ist von dem Kunstschmied P. Weix in Bonn. Die Figuren sind modellirt von Bildhauer Steinbach in Köln, in Bronze gegossen und vergoldet von Goldschmied Beumers in Düsseldorf.

Essen. Joseph Prill.

Bücherschau.

Für die „Bücherschau" ist seit Jahresfrist so wenig Raum erübrigt, dafs die Besprechung von manchen der eingesandten Werke weit über die beabsichtigte Zeitgrenze hat hinausgeschoben werden müssen. Eine Ausgleichung ist leider nur dadurch zu erreichen, dafs die meisten Referate wenigstens einstweilen auf ein ganz knappes Mafs zurückgeführt werden. D. H.

Danske Tufsten-Kirker. Kjobenhavn 1891, H. Hagerups Boghandel.

Dieses monumentale Werk über die dänischen Tuffsteinkirchen gereicht zu hoher Ehre dem dänischen Kultusministerium, welches es besorgt, dem Professor H. Storck, welcher zu den zahlreichen Textillustrationen und den 71 photo-lithographischen Tafeln, die den II. Band füllen, die Zeichnungen geliefert, und dem Dr. Jakob Helms, welcher die 222 Grofsfolioseiten Text geschrieben hat, die den I. Band bilden. Von diesen bieten die letzten 25 Seiten in französischer Sprache einen Auszug, der einem weiten Leserkreise den reichen Inhalt des umfänglichen dänischen Textes dem Wesen nach zugänglich macht, indem er zunächst die allgemeine Aufgabe löst, mit der Entwicklung des Tuffsteinbaues in den Rheinlanden, in Holland, Ostfriesland, Schleswig bekannt zu machen und dann dem speziellen und eigentlichen Zwecke sich widmet, die Landkirchen Jütlands vorzuführen, die als einschiffige Anlagen eine eigenartige Gruppe bilden und in 19 Exemplaren auf 70 Tafeln mit manchen romanischen Taufsteinen und einigen in Farbendruck wiedergegebenen ebenfalls romanischen Wand- und Glasmalereien übersichtlich dargestellt werden. So wird diese einfache aber merkwürdige Nachlassenschaft des XII. und XIII. Jahrh., aus denen bei allen Chor und Langhaus stammen, während Thurm und Nebenbauten spätere Ziegelwerke sind, hier in der dankenswertesten Weise als bis dahin fast unbeachtetes Glied der Kunstgeschichte eingefügt. Was über einige dänische Granit- und Kalksteinkirchen, sowie (von Dr. Johnstrup) über das vulkanische Tuffmaterial des Rheinlandes angefügt ist, bietet manches Lehrreiche. — Dem allgemeinen Theile wird sich das Interesse der deutschen Leser um so lebhafter zuwenden, als er die hervorragendsten rheinischen Tuffsteinkirchen, namentlich die Kölner behandelt, unter näherer Rücksichtnahme auf das Material, welches mit dem Beginn der Gothik fast plötzlich aus dem Gebrauche verschwindet, um gegen den Schluss ihrer Herrschaft wiederaufzuleben, aber merkwürdigerweise nicht auf Grund neuer Ausbeutung der Tuffsteinlager, sondern durch Verwendung der durch den Abbruch der alten Kirchen gewonnenen Bausteine, die in schichtenförmiger Einbindung in die Ziegelmauern eine Art von Charakteristikum für den spätgotischen Backsteinbau des Niederrheins bilden. Die Vertrautheit mit den rheinischen Tuffsteinbauten hat den Verfasser eine Reihe von sehr beachtenswerthen Analogien mit den dänischen Kirchen feststellen lassen und diese wie manche andere der Kunstwissenschaft zugeführte Ergebnisse sind zugleich dem Kultusminister zu danken, welcher die Erforschung der heimischen Kultur- und Kunstgeschichte in jeder Weise fördert. Schnütgen.

Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Von H. Grisar S. J. Dieser als Sonderabzug aus dem laufenden Jahrgange der »Römischen Quartalschrift« erschienene überaus interessante Aufsatz beschäftigt sich mit den beiden ältesten, bislang fast unbeachtet gebliebenen bildlichen Darstellungen von der Frontseite der alten St. Peterskirche, die in der Farnese Handschrift des Eton College bei Windsor aus dem XI. Jahrh. und Grimaldi's Album als Zeichnung von Dominikus Tasselius aus dem Anfange des XVII. Jahrh. enthalten sind. Sie werden auf ihre Zuverlässigkeit sehr sorgsam geprüft und an deren Nachweis höchst wichtige Schlüsse geknüpft. Die ältere Zeichnung stellt im Wesentlichen die ursprüngliche Form der Constantinischen Basilika dar mit dem ihr von Papst Leo I. verliehenen, von Papst Sergius I. etwas veränderten grofsartigen Mosaik. Die zweite Zeichnung gibt die viel reichere Anlage und Verzierung wieder, welche der Umbau Gregors IX. herbei-

geführt, sowie die Fensterveränderungen, welche die ausklingende Gothik bewirkt hat, kurz vor der kläglichen Zertrümmerung des tausendjährigen Weltheiligthums. S.

Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze. Ein Führer für die Besucher der Münsterkirche von Franz Göbel (Kaplan in Düsseldorf, früher in Essen). Essen 1895, Verlag von Heinrich Vos. (Preis 60 Pf.)

Die vorliegende Beschreibung dieses uralten überaus merkwürdigen Baudenkmals, seiner zum Theil hochbedeutsamen Ausstattung und seiner ungemein reichen und werthvollen Schatzkammer, welche ein halbes Hundert von kirchlichen Geräthen und Gefäßen, darunter 10 aus dem X. Jahrh. umfaßt, ist ihrer Bestimmung gemäß kurz, aber durchaus korrekt und klar, so daß sie beste Empfehlung verdient.

Eine Geschichte von Thoren. Von Jos. Alex. Frhr. v. Helfert. Wien 1894, Verlag von Wilh. Braumüller. (Preis 3 Mk.)

Mit den neuen Geschicken alter österreichischer Stadtthore beschäftigt sich dieses fein geschriebene, durch attisches Salz gewürzte Büchlein, dessen doppelsinniger Titel schon den konservativen Standpunkt des Verfassers andeutet. Wenn man den die erste Hälfte des Büchleins ausfüllenden kläglichen Verlauf der Verhandlungen des Salzburger Gemeinderathes über den Abbruch des Linser Thores liest, wird man an ähnliche, ebenso traurig verlaufene Verhandlungen in anderen Städten erinnert, wie der Verfasser auch mit dem Mißgeschick anderer österreichischer Thorbauten bekannt macht. Die Lichtseiten entfaltet erst der zweite Theil, der ebenfalls unter Vorlage der betreffenden, theilweise sehr merkwürdigen Abbildungen von der glücklichen Erhaltung hervorragender Thorburgen berichtet, und eine Zusammenstellung der zum Schutze der vaterländischen Baudenkmäler in verschiedenen Ländern Europas erlassenen Bestimmungen beifügt, die in Oesterreich durch die allzugroße Konnivenz gegen die kommunale Autonomie am ungünstigsten lauten. Der brutalen Zerstörungswuth mancher Stadträthe gegenüber verdient das interessante Büchlein um so angelegentlichere Empfehlung. S.

Die Junker von Prag. Von Jos. Neuwirth. Mit 5 Lichtdrucktafeln. Prag 1894, Druck von A. Haase.

Die trotz aller Forschungen immer noch in Dunkel gehüllten „Junker von Prag" unterzieht der Verfasser einer scharfen Prüfung, die manche negative und auch einige positive Resultate liefert und die interessante Frage ihrer endlichen Lösung entgegenführt. Daß sie um 1400 in Prag als bauverständige Steinmetzen gelebt, den Regensburger Dombaumeister Roritzer beeinflußt und diesen Einfluß durch dessen Familie nach Nürnberg weitergetragen haben, ist nicht zu bezweifeln. Hingegen haben sie mit den Söhnen des berühmten Prager Dombaumeisters Peter Parler ebensowenig gemein, wie mit den Prager Malern Panicz. Auf diesem soliden Fundamente wird der Weiterbau wohl nicht vergeblich erwartet werden. S.

Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von Otto Mitius. Mit 8 Abbildungen. Freiburg 1895, Verl. von B. Mohr.

Von dieser vielgedeuteten Darstellung, deren Erklärung als „Einkleidungsszene" durch Wilpert in seinem Prachtwerke über die gottgeweihten Jungfrauen (vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« Bd. V, Sp. 95) als abschließende betrachtet werden durfte, bietet der Verfasser in seiner recht ernst gehaltenen Erstlingsschrift eine neue Auslegung, die Szene links als Eheschließung, rechts als Familienmutter deutend und die letztere als Todesüberwinderin in der Mitte, also eine Schilderung annehmend, zu der in den Katakomben bisher kein Analogon nachgewiesen wurde. D.

Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis von E. Dobbert. Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1894. Heft III u. IV.

Diese Abhandlung beweist, daß die Malereien in der durch den berühmten Abt Desiderius von Monte-Cassino erbauten Kirche S. Angelo in Formis wesentlich byzantinisch sind und zwar nicht nur die längst als solche anerkannten feierlichen Aspis- und Westwand-Gemälde, sondern auch die erzählenden aus dem Leben Jesu im Mittelschiff. Zunächst wird in Betreff des Inhaltes und der Komposition gezeigt, daß diese Darstellungen der byzantinischen Auffassungsweise entsprechen, und zahlreiche Nebeneinanderstellungen von Bildern illustriren diesen Nachweis in frappanter Art. Derselbe wird dann, ebenfalls unter Zuhilfenahme von Abbildungen, auf Kopftypen, Geberdensprache, Kostüme, architektonische Hintergründe, malerische Technik ausgedehnt und noch dadurch vervollständigt, daß hier die Thätigkeit einer süditalisch-griechischen Kunstschule angenommen wird, nicht ganz in Uebereinstimmung mit Kraus, der bekanntlich einer eigenen Malerschule in Monte-Cassino das Wort redet. Für die Lösung der byzantinischen Frage, die eigentlich darin gipfelt, welche Gegenden des Abendlandes dem unmittelbaren Einflusse dieser Kunst unterworfen gewesen sind und wieweit dieselbe sich erstreckt hat, sind diese Beiträge von großer Bedeutung, die gewiß allseitig gewürdigt wird. G.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen (vergl. Bd. VII, Sp. 64) veröffentlicht B. E. Bendixen das Antependium aus der Kirche von Ulvik und die beiden Tafeln aus den Kirchen von Kinservik und Röldal, mit ihren Abbildungen. Das erstere, die Majestas Domini mit den in zwei Reihen geordneten Zwölfboten darstellend, gehört der Mitte des XIII. Jahrh. an, ungefähr derselben Zeit die Tafel mit der reichen Kreuzigungsszene und der Darstellung von Kirche und Synagoge, während das Frontale mit den Leidens- und Auferstehungsszenen erst um die Mitte des XIV. Jahrh. entstanden sein dürfte. Die eingehenden Beschreibungen des Verfassers verdienen namentlich auch wegen ihrer ikonographischen Ausblicke volle Beachtung. S.

Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven. I. Lieferung. Lübeck 1894, Verlag von Joh. Nöhring (Preis Mk. 40,—).

Die altkölnische Malerschule ist früher und gründlicher durchforscht worden, als eine ihrer deutschen Zeitgenossinnen, dank vornehmlich der umfänglichen Quellenstudien Merlo's, und diese Forschungen haben besonders im letzten Jahrzehnt ihre Fortsetzung erfahren durch die stilkritischen und urkundlichen Untersuchungen von Scheibler und später von Firmenich-Richartz, der seine eingehenden und erfolgreichen Studien namentlich in zahlreichen Artikeln dieser Zeitschrift niedergelegt hat. Keine deutsche Malerschule bietet in ihrem Bilderschatze ein so reiches Bild kontinuirlicher Entwicklung von dem Beginn des XIV. bis zur Mitte des XVI. Jahrh. als gerade die kölnische, und wenn auch von mehreren der hervorragendsten Meister die Namen noch nicht festgestellt sind, so besteht doch kein Zweifel mehr über ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten, so dafs die zuständigen Bilder ihnen mit vollkommener Sicherheit zugeschrieben werden. — Zu diesen Resultaten stand die bisherige Veröffentlichung des bezüglichen, vornehmlich im Kölner Museum konzentrirten Bilderschatzes in keinem Verhältnisse. Deswegen erscheint das vorliegende Werk als eine Art von Ehrenschuld, und sie wird eingelöst durch die „Gesellschaft für rheinische Geschichte". Für die gute Ausführung der Lichtdrucktafeln bürgt der Name Nöhring, der zwar noch dem alten Systeme huldigt über dasselbe mit grofser Sicherheit beherrscht und in seinen überaus sorgfältigen ganz unretouchirten Aufnahmen zuverlässige Abbildungen bietet, die durch ihren Firnifsüberzug noch dazu als Photographien wirken. Die 32 Tafeln der 1. Lieferung sind ausnahmslos gut, obgleich keine den Vorzug der Atelierbeleuchtung gehabt hat, und für das vergleichende Studium bieten sie alle Vorzüge, die sie freilich erst recht entfalten werden, wenn der erklärende Text mit der dritten (Schlufs-) Lieferung erscheinen wird, ohne Zweifel eine ausgereifte Frucht. — Die Auswahl der in den Atlas aufzunehmenden Bilder ist bewährten Händen anvertraut. Dafs sie nicht ganz ausschliefslich auf kölnische Maler beschränkt wird, beweist der Umstand, dafs auch ein „westfälischer Zeitgenosse Meister Wilhelms" durch ein Bild, der „Meister des Todes Mariä" durch zwei Bilder vertreten ist. Schnütgen.

Der „Meister mit dem Skorpion". Studie von Hans Semper. Innsbruck 1894.

Diesen Namen hat der Verfasser dem Tyroler Maler beigelegt, der die alten romanischen Ueberlieferungen mit den neuen realistischen Bestrebungen um die Mitte des XV. Jahrh. verknüpft, hauptsächlich in Brixen gewirkt und auf seinen zahlreichen Kreuzigungsbildern der Fahne mit Vorliebe das Abzeichen eines Skorpions gegeben hat. Dafs die ihm zugeschriebenen, vornehmlich in der Brixener Gegend verbreiteten Gemälde mit Recht auf ihn und seine Werkstatt zurückgeführt werden, weist der Verfasser durch die Feststellung vieler zeichnerischer, koloristischer, ikonographischer Eigenthümlichkeiten nach, die von ihm als eine zwar von italienischen Einflüssen berührte, aber doch im Lande selbst entstandene, nicht von aufsen eingeführte Richtung in eingehender Erörterung begründet werden. B.

Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 1 Tafel. Leipzig 1893, Otto Harrassowitz.

Die wichtige Beobachtung, dafs eine grofse Gruppe hervorragender süddeutscher Bilderhandschriften in der ganzen Anlage und Behandlung die engste Verwandtschaft zeigt, brachte den Verfasser auf die Vermuthung, dafs sie aus einer Werkstatt stammen, und umfassende Untersuchungen weisen auf diejenige von Diebolt Lauber in Hagenau hin, der schon vor 1447 mit Handschriften handelte und zahlreiche Bücheranzeigen erliefs, die auf die Werke jener Gruppe gröfstentheils sich beziehen. Da diese in ihrem Schrift- und Bildercharakter zugleich mit den von Lauber selbst beschriebenen Büchern übereinstimmen, so ist an dem Bestehen seiner Werkstatt nicht zu zweifeln und wie viele Schreiber und Zeichner sie umfafste, mindestens bis zum Jahre 1467, aus dem die letzte datirte Schreibernotiz stammt, weist der Verfasser auf Grund eingehender Forschungen nach, die in dem IV. Kapitel „Die Zeichner und ihre Werke" ihren Höhepunkt erreichen. Nicht blofs in diese Verlagshandlung Licht gebracht, sondern den ganzen spätmittelalterlichen Bücherhandschriften-Betrieb, der bis dahin in Dunkel gehüllt war, beleuchtet zu haben, ist das Verdienst des fleifsigen jungen Verfassers.

Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Von Dr. W. Koopmann. Nachtrag zur zweiten Ausgabe, enthaltend Handzeichnungen aus Raffael's römischer Zeit. Mit 4 Abbildungen. Marburg 1895, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. (Preis Mk. 1,60.)

Dieser Nachtrag (zu den in dieser Zeitschrift Bd. III, Sp. 103 besprochenen Raffael-Studien) beschäftigt sich mit den unter Raffael's Namen figurirenden Röthelzeichnungen, deren der Verfasser 44 aufzählt, lauter Entwürfe zumeist für Fresken. Sie sind sehr verschieden untereinander, aber auch von den Feder- und Silberstiftzeichnungen des Meisters, und die Beschreibungen der einzelnen Zeichnungen reichen nicht aus, die echten von den unechten zu unterscheiden, liefern aber mannigfache Beiträge zur Charakteristik des Meisters, dessen Eigenart und Bedeutung nur noch durch das vergleichende Studium seiner zweifellosen Werke, vornehmlich seiner Handzeichnungen, zu klarer Erkenntniss gebracht werden können. V.

Von dem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle par W. L. Schreiber ist der VII. Band erschienen, ein Bilderatlas, wie der in dieser Zeitschrift (Bd. VI, Sp. 288) besprochene VI. Band. Er enthält auf 88 Tafeln nur Abbildungen aus Blockbüchern und stellt davon noch eine weitere Serie für den folgenden Band in Aussicht. Es ist nämlich dem Verfasser, dank seinen durch eine Reihe von Jahren unter den gröfsten Mühen und Opfern fortgesetzten Forschungen, ge-

lungen, eine grofse Anzahl von bis dahin ganz unbekannten Ausgaben der Blockbücher zu entdecken, und seine Absicht ist, aus jeder derselben wenigstens eine Tafel in genauer Nachbildung wiederzugeben. Schon dieser erste Atlas führt davon mehrere in die Literatur ein, namentlich von der Biblia pauperum, deren verschiedene Ausgaben erst jetzt voneinander zu unterscheiden sind. Leider hat der Verfasser, der sich in der Einleitung auf wenige Mittheilungen beschränken mufste, den das ganze Material zusammenstellenden Text (den Band IV. des ganzen Werkes) nicht zugleich veröffentlichen können, weil die noch manche Ausbeute versprechende „Rylands Library" vor der Vollendung des neuen Bibliothekgebäudes nicht zugänglich ist.

Als eine Vorarbeit dazu, daher als eine Art von Kommentar zu diesem neuen Atlas, ist der im »Centralblatt für Bibliothekwesen« erschienene, auch als Sonderabdruck von Otto Harrassowitz in Leipzig zu beziehende Aufsatz zu betrachten. „Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden?" In dieser 66 Seiten umfassenden höchst bemerkenswerthen Studie ist eine Menge ganz neuer Ergebnisse niedergelegt, die sich vornehmlich auf die „Briefdrucker" und auf die in den Niederlanden entstandenen Blockbücher beziehen, deren der Verfasser, anstatt der bisher nur in der Dreizahl bekannten Werke, 13 nachweist in 86 verschiedenen Ausgaben. Auch dürfte der Hauptzweck, die Priorität der Buchdruckerkunst zu beweisen, dem Verfasser gelungen sein.

Für alle diese mühseligen Untersuchungen und überaus kostspieligen Veranstaltungen verdient der unermüdliche Verfasser wärmsten Dank und auch den Lohn steigenden Abonnements, zumal von Seiten der priesterlichen Bibliotheken, in denen das Sammelwerk eine längst empfundene Lücke mit einem Schlage ausfüllt. B.

Le Coloriste Enluminenr. Verlag von Desclée, De Brouwer & Cie. in Paris rue St. Sulpice 30.

Seitdem hier (Bd. VI, Sp. 255/56) über diese Monatsschrift berichtet wurde, sind weitere 24 Hefte erschienen, welche das Programm vollkommen einlösen, ja im Sinne der praktischen Brauchbarkeit noch überbieten. Neben der Auswahl vortrefflicher mittelalterlicher Vorbilder, besonders aus dem weiten Bereiche der Miniaturmalerei werden zahlreiche neue Vorlagen geboten, die ganz im Geiste und Formenkreise der alten gehalten, den Bedürfnissen der Gegenwart sehr geschickt entgegenkommen, und die technischen Anleitungen lassen an Vollständigkeit, Verständlichkeit, Zuverlässigkeit kaum etwas zu wünschen übrig. Der Aquarell-, Glas-, Emailmalerei sind ganze Serien von Artikeln gewidmet, bei denen die Praxis überall im Vordergrunde steht und lange, sehr instruktiv gehaltene, reich illustrirte Exkurse z. B. über die Wappenkunde von Barbier de Montault sind sehr geeignet, solide Kenntnisse zu vermitteln auf Gebieten, auf denen so viel Willkür wie Unkenntnifs herrscht. Die zahlreichen Illuminirungsbeilagen bieten die mannigfachste Gelegenheit zur Anwendung der koloristischen Anweisungen. Für diese Zeitschrift, zu der es in Deutschland an jeder Parallele fehlt, ist der Jahrespreis von 15 Frs. ein verhältnifsmäfsig geringes Opfer. S.

Das monumentale englische Werk der „Vetusta Monumenta", welches die Society of Antiquaries in Burlington House herausgibt, enthält in dem I. Theile des VII. Bandes die Abhandlung: On the Tomb of an Archbishop recently opened in the Cathedral church of Canterbury by W. H St. John Hope, mit fünf vortrefflich ausgeführten Grofsfolio-Farbentafeln und mehreren Text-Illustrationen. Auf jenen sind der Bischofsstab, die beiden Enden der Stola, ein Stück von der Vorderseite der Kasel und von der Dalmatik, die Parura des Schultervelums, die Sandalen und Halbstiefel und die Mitra in natürlicher Gröfse dargestellt. Die sehr merkwürdige Palliumnadel, der Ring und Kelch mit Patene sind dem Texte eingefügt. Dieser beschreibt eingehend und zutreffend die einzelnen Ornatstücke, die gewebten wie die gestickten, und die Geräthe, die von Holz (Stab des Pedums) wie die von Metall (Kurvatur, Nadel, Kelch), welche in stilistischer Beziehung eine ebenso bestimmte wie übereinstimmende Sprache reden, nämlich die der spätromanischen Periode, so dafs die Zurückführung der Geheine auf den Erzbischof Hubertus Walter, der um 1205 starb, als durchaus zutreffend bezeichnet werden mufs. H.

Handbuch der Spitzenkunde von Tina Franberger, Vorsteherin der Kunststickereischule in Düsseldorf. Mit 183 Illustrationen. Leipzig 1894, Verlag von E. A. Seemann (Preis Mk. 4,80).

Von allen weiblichen Handarbeiten sind die Spitzen zwar ihrer Ursprungszeit nach die jüngsten, ihrer Zahl nach die verbreitetsten, aber dennoch ihrer Geschichte nach die am spärlichsten untersuchten und ihrer Technik nach die am wenigsten gekannten, zumal in Deutschland. Ein deutsches Handbuch der Spitzenkunde war daher ein sehr dringendes Bedürfnifs. Dafs der erste Versuch verhältnifsmäfsig so glücklich ausgefallen, ist der grofsen technischen Geschicklichkeit und der ungewöhnlichen archäologischen Tüchtigkeit der Urheberin zu danken. Diese zerlegt ihr Buch in zwei Haupttheile: die Technik der Spitzen und Geschichtliches, den ersten Theil in vier, den zweiten in sechszehn Abschnitte, entsprechend den Ländern, in welchen sie die Entwicklung der Spitzen nachweist. Mit den Begriffsbestimmungen macht die „Vorbemerkung" bekannt, an welche sofort der interessante Bericht über die „Vorläufer der Spitzen" anschliefst, manches streng genommen nicht zur Sache Gehörige, aber nur Lehrreiches und vieles Neue enthaltend. Mitten in die Sache führt in klarer, überall die geübte Hand verratbender, durch gute Abbildungen erläuterter Darlegung die „Technik der Nadelspitze", welche deren Entwickelung aus dem „punto tirato", der gezogenen Arbeit (Näherei), durch den „punto tagliato", die geschnittene Arbeit (Stickerei), in die „reticella", Netzeintheilung, sodann in den „punto in aria", ganz freie Arbeit, nachweist, welche später das réseau, den Netzgrund schaffend, die Grundlage blieb für die feinsten Ausbildungen. Neben dieser genähten Spitze entwickelte sich die Klöppelspitze, in deren Technik und Einzelarten die Verfasserin ebenfalls an der Hand anschaulicher Illustrationen einführt, um mit der Maschinenspitze und deren Arten die technische Abtheilung zu schliefsen, deren

Anhang eine sehr dankenswerthe Unterweisung über „das Reinigen und Ausbessern von Spitzen" bildet. — Der zweite geschichtliche Theil steht vornehmlich auf den Schultern der Vorarbeiten, unter denen die französischen den obersten Rang behaupten, aber noch sehr viele Fragen offen gelassen haben, auch über das Alter der Spitzen, die doch wohl nicht über das XVI. Jahrh. zurückdatirt werden dürfen. Mancher Vorstudien in Urkunden und auf Abbildungen wird es wohl noch bedürfen, bis hier die Zweifel gehoben sind und mancher Verständigung, bis die einzelnen technischen Arten eine zutreffende Bezeichnung auch in deutscher Sprache gewonnen haben. Auch nach dieser Richtung erscheint das vorliegende Handbuch als eine sehr verdienstliche Vorarbeit, deren Studium daher aufs wärmste empfohlen werden darf. H.

Muster-Atlas für Industrie und Kunstgewerbe, Darstellungen von Formen und Dessins sämmtlicher Stilarten aller Zeiten und Völker. Herausgegeben von Max Heiden. In halbmonatlichen Lieferungen mit sechs Tafeln und einem Textblatt. (Subskriptionspreis auf 24 Lieferungen à 1 Mk.) Leipzig 1895, Ed. Wartig's Verlag Ernst Hoppe.

Ein sehr grofses, weitschichtiges Unternehmen, für dessen geschickte und glückliche Durchführung der Verfasser aber alle Gewähr bietet, weil er in seiner Stellung am Berliner Kunstgewerbemuseum über die Fülle des Materials verfügt und es auf Grund seiner langjährigen Studien hinreichend beherrscht, um es mit feinem Takt und vollständiger Sicherheit in den Dienst des modernen künstlerischen Betriebes zu stellen. Das Format ist sehr handlich, die Art der Wiedergabe: Umrifslinien mit leichter Tönung, sehr zweckdienlich, weil durchaus klar und bestimmt. Das erste Heft zeigt nur Flächenmuster aus verschiedenen Stilperioden, vornehmlich die heutzutage so vielbegehrten Blumen, und der kurze (in französischer und englischer Uebertragung beigefügte) Text gibt eine Anzahl sehr dankenswerther Winke, welche den geschulten Meister verrathen. Somit führt sich das zeitgemäfse Unternehmen in vortrefflicher Weise ein, und wenn es den verdienten Anklang findet, so wird es zur Reformirung des Kunstgewerbes wesentlich beitragen. Schnütgen.

Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Ein Beitrag zur Geschichte des Klosterwesens im byzantinischen Reiche. Von Dr. W. Nissen. Jena 1894, Verl. von Herm. Pohle. (Preis Mk. 2,40.)

Mit einer bislang noch sehr wenig untersuchten Spezialität der byzantinischen Klosterwirthschaft beschäftigt sich diese grundlegende und gründliche Studie. Sie stellt zunächst den Begriff der Diataxis und des Typicon fest, welche hier so viel wie Stiftungsurkunde bedeuten, und gibt dann ein Verzeichnifs der bisher bekannt gewordenen Typica. Unter ihnen ist eins der ältesten und wichtigsten dasjenige des Attaleiates, dessen Lebensumstände erforscht und dessen Diataxis in Bezug auf ihre Ueberlieferung und ihren aus den mannigfaltigsten Satzungen bestehenden Inhalt geprüft wird. Noch interessanter ist das zu ihr gehörige Brevion, welches eine Art von Inventar bildet und in die Bestände der damaligen Klosterschätze, namentlich in die Bibliothek, ihre Einrichtung und Bestandtheile überraschende Einblicke liefert. Die zahlreichen Fingerzeige auf und in dieses neue Forschungsgebiet werden gewifs nicht unbeachtet bleiben. L.

Von den Baedeker'schen Reisehandbüchern haben die Deutschland betreffenden sämmtlich in diesem Jahre neue Auflagen erfahren, auch einige der auf England und Italien bezüglichen. Jede dieser Auflagen bezeichnet einen Fortschritt in der Erwähnung und Beschreibung der Kunstdenkmäler, indem nicht nur die neu hinzugekommenen eingereiht, sondern auch die früheren immer korrekter behandelt werden, so dafs diese Führer durch die Länder allmählich auch zuverlässige Mentoren geworden sind durch das weite, nur vermittelst des Beschauens und Prüfens zu erfassende Gebiet der Kunstgeschichte. D. H.

Die unterhaltende Monatsschrift »Alte und neue Welt«, der hier vor Jahresfrist gelegentlich der Annahme ihres gröfsern Formates, eine warme Empfehlung gewidmet wurde, hat dieser durch die schönen Illustrationen und Kunstbeilagen Ehre gemacht, so dafs auf den Beginn des neuen Jahrganges wiederum hingewiesen werden darf. A.

Hausssprüche und Inschriften in Deutschland, in Oesterreich und in der Schweiz. Gesammelt von Alexander von Padberg. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. Preis 60 Pf.

Die alte schöne Sitte, Sinnsprüche anzubringen auf Kirche und Kirchhof, Rath- und Schulhaus, Wirths- und Wohnhaus, auf Wänden und Fenstern, Möbeln und Geräthen, hat sich wieder eingebürgert, und es ist von grofser Wichtigkeit auch in erziehlicher Hinsicht, dafs diese Sprüche wahr, lauter und allgemein verständlich bleiben, eine Art von Volkspoesie im Sinne der Alten, aus deren Schatz hier eine grofse Anzahl gesunder Erzeugnisse vorgelegt sind, die auf viele Verhältnisse passen. D.

Kühlen's Kunstverlag hat zu der Serie „Unserer Lieben Frauen Myrrhen- und Rosen-Gärtlein" von der vor Jahresfrist der erste Theil der „sieben Schmerzen Mariä" erschienen ist, (Bd. VI. Sp. 320 dieser Zeitschrift) jetzt den zweiten Theil: „Die sieben Freuden Mariä" herausgegeben, in hochgothischem Stile sauber und sorgfältig gezeichnete, korrekt und anmuthig komponirte, zart und harmonisch gefärbte, mit architektonisch-ornamentaler Umrahmung versehene Bildchen, deren technische Ausführung meisterhaft ist, deren Linienführung aber noch etwas bestimmter, deren Ausdruck noch etwas kräftiger sein dürfte. H.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz bringt die meisterhaften Farbendrucke der Fieselo'schen Engel wieder in neuen Formaten (à 1 Mk.) und fügt nach den herrlichen Gemälden desselben Meisters die beiden Brustbilder der Madonna della Paze und des S. Giorgio in Medaillonformat, sowie die Lünettenbildchen des Heilandes mit zwei Dominikanern und des hl. Petrus Martyr (à 1,20 Mk.) bei, sehr zarte und anmuthige Reproduktionen. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die Verkündigung. Altkölnisches Tafelgemälde. Von E. FIRMENICH-RICHARTZ. Mit Lichtdruck (Tafel VIII) . . 265

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. II. Von FRIEDRICH SCHLIE. Mit 11 Abbildungen . . . 267

Ein neuer Leuchter für die Osterkerze. Von JOSEPH PRILL. Mit Abbildung 283

II. BÜCHERSCHAU: Helms, Danske Tufsten-Kirker. Von Schnütgen . 287

Grisar, Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Von S. 288

Göbel, Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze. 289

von Helfert, Eine Geschichte von Thoren. Von S. . . . 289

Neuwirth, Die Junker von Prag. Von S. 289

Mitius, Ein Familienbild aus der Priszillakatakombe. Von D. 290

Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Von G. 290

Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen. Von S. 290

Scheibler und Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Von Schnütgen 291

Semper, Der „Meister mit dem Skorpion". Von B. . . . 291

Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. 292

Koopmann, Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Von V. 292

Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. VII. Vol. Von B. 292

Le Coloriste Enlumineur. Von S. 293

Hope, On the Tomb of an Archbishop recently opened in the Cathedral church of Canterbury. Von H. 294

Frauberger, Handbuch der Spitzenkunde. Von H. . . . 294

Heiden, Muster-Atlas für Industrie und Kunstgewerbe. Von Schnütgen 295

Nissen, Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Von L. 295

Baedeker, Reisehandbücher Von D. H. 296

„Alte und neue Welt". Von A. 296

von Padberg, Haussprüche und Inschriften. Von D. . . 296

Kühlen's Kunstverlag, „Die sieben Freuden Mariä". Von H. 296

Schmidt's Kunstverlag, Ficselo'sche Engel und Heilige. Von H. 296

Ausgegeben am 1. Dezember 1895.

Vornehmstes Geschenkwerk!

Pracht-Ausgabe

des gottseligen

Thomas von Kempen

Vier Bücher von der Nachfolge Christi

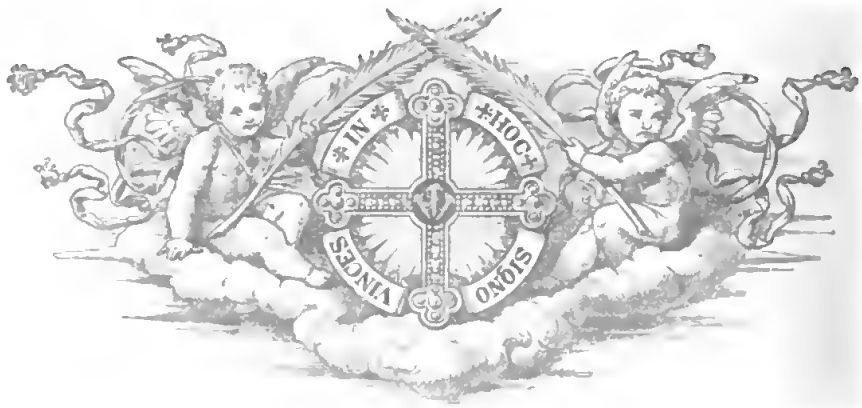
Übersetzt von Dr. S. X. Müller. Illustriert von H. Commans.

4°. Preis broschiert M. 14.—.

Gebunden in Kaliko M. 18.—, in Schafleder M. 24.—, in Kalbleder M. 28.—.

Das Vorzüglichste, was wir von Prachtwerken religiösen Inhalts besitzen, ist die Schwann'sche Prachtausgabe des Thomas von Kempen. Den wertvollen, wahrhaft künstlerischen Bilderschmuck des Werkes machen die vielen, nach Entwürfen von Historienmaler Commans meisterhaft ausgeführten Holzschnitte aus. Sämtliche Vollbilder, Kopf-, Seiten- und Schlußstücke beweisen, daß der Künstler mit Liebe und Verständnis in den Geist des Buches eingedrungen ist und sich von ihm bei seinem künstlerischen Schaffen hat leiten lassen. — Wir empfehlen das in einen höchst stilvollen Einband gebundene Werk als Weihnachts-Festgabe angelegentlichst. „Köln. Volkszeitung".

Düsseldorf. **L. Schwann.**



HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 10.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Reviser VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG)
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Kölnischer Meister um 1410: Die Kreuzigung Christi.
Sammlung Clemens in Aachen.

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

IV.

Beschreibendes Verzeichnifs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440.

Mit Lichtdruck (Tafel IX.)

A. Tafelmalereien seit Beginn des XIV. Jahrh. bis etwa 1390.

Altenberg a. d. Lahn, *ehemalige Klosterkirche (zur Zeit auf Schlofs Braunfels).*

Altarwerk, früher auf dem Nonnenchor, Innenseiten der Flügel mit vier Szenen aus dem Leben Mariä und den Figuren des Erzengels Michael und der hl. Elisabeth auf Goldgrund. Kräftige Umrifslinien, die Gewandung von grofsartiger Anlage.

Ahicht »Der Kreis Wetzlar«, Wetzlar 1836, II, S. 119 ff. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 180/181, »Gesch. der Malerei« I, S. 241. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter« VI, S. 388.

Berlin. *Königl. Museen.*

Nr. 1216. St. Joseph erkennt in Maria die jungfräuliche Mutter des Erlösers. Beide sitzen auf einer Bank vor einem gothischen baldachinartigen Bau. Zu den Seiten stehen zwei musizirende Engel. Auf den Spruchbändern bei Joseph: *vere · apvd · te · est · fons · nide (vite)*; bei Maria: *dominvs · possedit · me* — Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,38 *m*, breit 0,27 *m*. Gegenstück zur „Krönung Mariä" in der Gallerie zu Sigmaringen Nr. 183.

Kugler »Gesch. der Malerei« I, S. 242. Photographie der Berliner Photogr. Gesellschaft.

Nr. 1205 A. Maria, das Christkind auf den Armen tragend. Goldgrund. Entstand gegen Ende des XIV. Jahrh.; der rheinische Ursprung erscheint nicht gesichert. Eichenholz, hoch 0,30 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Weyer in Köln Nr. 114.

Bonn. *Provinzial-Museum.*

Zwei Darstellungen, welche sich auf die Geschichte des Cistercienserklosters Marienstatt beziehen mit ausführlichem Text. 1. Unter gothischem Bogen thront Maria ganz en face mit dem Christkind, das Klostergebäude und einen Baum in den Händen. Zu den Seiten Erzbischof Heinrich von Köln († 1332) und der Abt Wygand, neben diesem eine Figur in rothem Gewande, vielleicht der Maler (?). Darunter betende Mönche. Ringsum die Brustbilder der Klosteräbte. In den Ecken die Evangelistensymbole. 2. Crucifixus und Leidenswerkzeuge. Ringsum die Brustbilder der Klosteräbte. In den Ecken Propheten. Matte Farben, die Umrisse zum Theil verwischt und roh nachgefahren oder ergänzt, entstand nach 1324. Auf Pergament, jedes Blatt hoch 0,91 *m*, breit 0,68 *m*.

Köln. *Wallraf-Richartz-Museum.*

Nr. 1. Triptychon. Mitteltafel: Die Kreuzigung Christi mit einer Clarissin als Stifterin. Auf den Flügeln: Die Geburt Christi nebst Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der hl. Dreikönige — die Himmelfahrt und Ausgiefsung des hl. Geistes. Auf den Aufsenseiten: Die Verkündigung des Erzengels Gabriel zwischen Catharina und Barbara, entstand wahrscheinlich nach 1327. Goldgrund. Holz, Mittelbild hoch 0,55 *m*, breit 0,35 *m*; Flügel hoch 0,55 *m*, breit 0,24 *m*.

Photographie von A. Schmits und Nöhring. — »Zeitschrift für christl. Kunst« III (1890), Sp. 361 mit Lichtdrucktafel. Passavant »Kunstreise« S. 404 und Schorn's »Kunstblatt« XIV, 1833 Nr. 10. Hotho »Malerschule Hubert's v. Eyck« 1, S. 181 und »Geschichte der christlichen Malerei« S. 342. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 286 und »Geschichte der Malerei« 1, S. 240. Schnaase: »Geschichte der bildenden Künste« S. 388. Waagen »Handbuch« I, S. 40.

Nr. 2—5. St. Johannes, St. Paulus, die Verkündigung und Darbringung des Christkindes im Tempel. Goldgrund, zum Theil stark restaurirt. Holz, Nr. 2 und 3 hoch 0,61 *m*, breit 0,22 *m*; Nr. 4 und 5 hoch 0,42 *m*, breit 0,34 *m*.

Photographien von A. Schmits und Nöhring — »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889), Sp. 136

Digitized by Google

mit zwei Lichtdrucktafeln. Holzschnitt v. Reber in »Kunstgeschichte des Mittelalters« Fig. 415. Litteratur wie oben.

Nr. 210. Der Crucifixus und die Leidenswerkzeuge, umgeben von 24 Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, sowie die Heiligen Catharina, Barbara, Margaretha, Agnes, Clara und Franziscus. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,93 *m*.

Die Tafel entstand im letzten Decennium des XIV. Jahrh. und zeigt in der malerischen Behandlung schon die Anfänge des neuen Stils.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 287. »Geschichte der Malerei« I, S. 240.

[Nr. 39 alte Nummer]. Die hl. Dreifaltigkeit, Christus im Grabe, Christus in der Vorhölle, der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena, der ungläubige Thomas, der Schmerzensmann. Goldgrund, Eichenholz, hoch 0,60 *m*, breit 0,42 *m* Rohes Machwerk, altertümlich.

Sammlung Schnütgen.

Zwei Tafeln: Crucifixus, Maria, Johannes, die Krönung Mariä — Christus im Grabe stehend, der hl. Augustinus. Auf (erneuertem) dunklem Grunde, ursprünglich wohl punzirter Goldgrund. Buchenholz, hoch 0,39 *m*, breit 0,25 *m*. Ebemals Sammlung Ramboux. Ueberaus fein gezeichnete Figürchen, in der Art des Triptychons Nr. 1 im Wallraf-Richartz-Museum.

Fünf hl. Jungfrauen. In dunkelen Konturen und Schraffirung, mit Ausnahme des Antlitzes und der Hände ganz in Gold ausgeführt auf (erneuertem) dunklem Grunde. Ursprünglich violetter Lasurgrund. Die Köpfe zart behandelt in der Art der Tafeln Nr. 2—5 im Wallraf-Richartz-Museum. Tannenholz, hoch 0,33 *m*, breit 0,89 *m*. Ehemals bei Maler Münster in Köln.

München. *National-Museum.*

Nr. 27. Altärchen in edler gothischer Architektur, enthält eine Elfenbeinstatuette der Madonna, ringsum Fächer zur Bewahrung von Reliquien. Auf den Flügeln die Darstellungen links: die Verkündigung des Erzengels Gabriel und darunter die Geburt Christi; rechts: die Krönung Mariä, und die Taufe Christi im Jordan; aufsen: hl. Bischof und hl. Ritter (Gereon ?). Punzirter Goldgrund. In der Art des Triptychons Nr. 1 im Wallraf-Richartz-Museum.

Nr. 15. Altärchen. In der Mitte unter reichem gothischen Baldachin Maria und der Erzengel Gabriel (vergoldete Statuetten). Auf den Doppelflügeln, welche drei Seiten des Gehäuses umschliefsen, die Gemälde: links oben Engel, Anbetung der hl. Dreikönige, die Flucht nach Aegypten — Petrus, Paulus; rechts oben Engel, die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel — hl. Aebtissin, Agnes mit dem Lamm. Goldgrund. Der Tafel Nr. 210 im Wallraf-Richartz-Museum stilverwandt, jedoch feiner.

Oberwesel. *Liebfrauenkirche.*

Hochaltar, geweiht 1331. Auf den Aufsenseiten der Flügel links: SS. Paulus, Johannes Bapt. — Catharina, Agnes, Heilige mit Schwert und Buch. Rechts: SS. Petrus, Jacobus maior, — Dorothea, Maria Magdalena, Margaretha. Sämmtliche hl. Jungfrauen (also mit Ausnahme der Maria Magdalena) tragen Kronen auf dem Haupte. Die Figuren stehen in stark geschwungener Haltung unter gothischen Arkaden. Die Zeichnung ist noch sehr schematisch, die Umrisse bart in bräunlicher Farbe. Das Muster der Gewandstoffe folgt nicht dem Faltenwurf. Punzirter Goldgrund.

Photographien von A. Schmitz. — Kugler »Kl. Schriften« II, S. 261 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241. Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz« 1886, S. 610. Schnaase a. a. O., S. 388.

Sigmaringen. *Fürstlich Hohenzollernsches Museum.*

Nr. 183. Die Krönung Mariä. Auf einem Thron mit reichem gothischen Baldachin sitzen Christus und Maria in Brokatgewändern. Der Erlöser setzt seiner Mutter soeben die Krone auf's Haupt. Zu den Seiten stehen zwei musizirende Engel. Auf den Spruchbändern bei Christus: *ueni · electa · mea*; bei Maria: *dilectvs · mevs · ame(n) loquidur.* Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,36 *m*, breit 0,25 *m*. Gegenstück zu Tafel Nr. 1216 im Königl. Museum zu Berlin. Ehemals Sammlung Weyer zu Köln. Nr. 101.

Photographie von A. Schmitz.

B. Tafelmalereien des Meister Hermann Wynrich von Wesel, seiner Schule und Verwandtes.

Aachen. *Dom.*

Im Chor. Flügelaltar: Im Mittelbilde die thronende Madonna mit dem Christkind, umgeben von den Heiligen Maria Magdalena, Franziscus, Thomas und Bischof. Auf den Flügeln: SS. Petrus, Karl der Grofse und Stifter. Erneuter Goldgrund, stark übermalt. Niederrheinisch.

In der Schatzkapelle. An den Innenseiten einiger Schrankthüren: Zwei musizirende Engel schwebend, in hellrosa und rothem, goldgemustertem Gewande.

Zwei musizirende Engel mit grofsen Fittichen in rosa und grünem Gewande. Auf dunkelem, goldgemustertem Grund. Ueberaus zart und weich von einem Nachfolger des Meister Hermann Wynrich gemalt.

Schwebender Engel mit einem Reliquienkastchen, in weifsem Gewand. Auf rothem, goldgemustertem Grund.

Kaiser Karl der Grofse mit Goldnimbus, auf einem Löwen stehend. Auf rothem, goldgemustertem Grund.

Schwebender Engel, ein Rauchfafs schwingend. Auf rotbem, goldgemustertem Grund. — Die übrigen schwebenden Engel und Heiligen an den Schrankthüren sind zum Theil modern oder vollständig übermalt.

Suermondt-Museum.

Nr. 148. Altaraufsatz. Die grofse Mittelabtheilung enthält Christus am Kreuz in zusammengesunkener Haltung, mit gebeugten Knieen, Maria, Johannes und den knieenden Donator mit dem Wappen Pallant. Zu den Seiten links in zwei Reihen die Geburt Mariä, der Tempelgang Mariä, die Verlobung der hl. Jungfrau mit Joseph, die Verkündigung und Heimsuchung; rechts die Gehurt Christi und die Anbetung der hl. Dreikönige. (Die sieben Freuden Mariä.) Erneuerter Goldgrund. Holz, hoch in der Mitte 1 *m*, breit 1,62 *m*. Das Werk stammt aus der alten 1478/79 abgerissenen Pfarrkirche zu Linnich, wo es den Kreuzaltar schmückte. Dieser wird 1440 Mai 15 zuerst erwähnt. Am 4. Oktober 1446 verkauft der Scblofakaplan von Breidenbend (Sitz der Herren v. Pallant) und später Pfarrer zu Linnich, Arnold von Rimmelaberg „*in behoeff der zweyer elteren in der kirchen zue Lynghe gelegen, der eyn gewyet ys yn ere des hylligen gebenedyeten crutz ind der ainder in ere sent Nicolaus ind sent Cathrinen*“, an Werner II., Herrn zu Pallant nnd Breidenbend, sowie an die Bürgermeister und Schöffen zu Linnich 37 Morgen Ackerland, die ihm wegen Nicbtzahlung einer Erbrente von Seiten Reinhard's v. Lievendahl als Eigentbum zugefallen waren. (Beide Urkunden in Abschrift im Linnicher Stadtarchiv.) Gütige Mittheilung des Herrn Stadtarchivar Pick in Aachen.

Die Gemälde gehören der Spätzeit der hier besprochenen Stilrichtung an und steben dem Pallant'schen Altar der Sammlung Nelles zu Köln nahe. Sie wurden zweimal stark restaurirt und zum Theil übermalt.

Bei Herrn Amtsgerichtsrath Herm. Clemens.

Die Kreuzigung Christi. In der Mitte der figurenreichen Darstellung hängt Christus am Kreuzespfahl, umscbwebt von wehklagenden Engelchen. Zu den Seiten die beiden Schächer am Kreuze. Einige Reiter auf gut gezeichneten Pferden drängen sich um das Kreuz Christi, links der blinde Longinus, der mit Unterstützung seiner Knappen die Seite des Herrn öffnet, rechts der römische Hauptmann mit Spruchband. Im Vordergrunde links Maria, von Johannes und klagenden Frauen umgeben, darunter ein feines Figürchen im Profil in gelblichem Mantel. Rechts die um den hl. Rock würfelnden Kriegsknechte. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,50 *m*, hreit 0,36 *m*. Ueberaus fein behandeltes Bildchen, der Art des Meister Hermann Wynrich sehr nahestehend. Man vergleiche z. B. das schmerzhafte Antlitz und den Körper Christi (durch einige Retouchen entstellt) mit dem Erlöser auf Tafel Nr. 20 im Wallraf-Richartz-Museum. Die Figürchen sind sämmtlich lebhaft bewegt und in sicherer flüssiger Behandlung meisterhaft charakterisirt. Ehemals Sammlung Dietz in Koblenz. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 290) der Tafel Nr. 1224 im Berliner Museum „völlig entsprechend“. Vgl. unsere Lichtdrucktafel IX.

Kunsthistorische Ausstellung in Köln 1876, Nr. 6. Hotho »Malerschule des H. v. Eyck« I, S. 249 und »Geschichte der christl. Malerei« S. 390. Waagen a. a. O. S. 60.

Bei Herrn Dr. Lersch.

Symbolische Darstellung. Der Erlösertod Christi am Kreuze. Zur Rechten des Crucifixus die Vertreter der Christenheit, Papst, Kaiser, Cardinäle, Bischöfe, Priester, Volk, welche ein Kreuzchen tragen und das Blut des Heilandes auffangen. Zu der Linken Christi das Heidenthum (oder vielmehr der Islam) blind mit einem Halbmond auf gebrochenem Stab, welchen Engel zerspalten, Teufel zu stützen suchen. Hinter dieser allegorischen Figur Juden und Heiden. Aus den Kreuzesarmen wachsen Hände hervor, von welchen jene zur Rechten Christi einen Kelch segnet die zur Linken einen Pfeil auf das Heidenthum

richtet, die in der Erde den Tod erschlägt. Schwarzer Gruod, oben abgerundet. Eichenholz, hoch 0,39 *m*, breit 0,23 *m*. Die Farben sind recht lebhaft, das Incarnat kräftig rosa. Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Altenberg a. d. Lahn. *Ehemalige Klosterkirche. (Zur Zeit auf Schloss Braunfels.)*

Zwei Flügel eines Altarwerkes mit Verkündigung und Geburt Christi — Darstellung im Tempel uod Krönung Mariä. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 181) kölnisch, in der Richtung des „Meister Wilhelm".

Abicht »Kreis Wetzlar« S. 119.

Antwerpen. *Gemälde-Gallerie.*

Nr. 515. Der hl. Abt Leonardus (oder Antonius) in schwarzer Kutte, ganze Figur. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,63 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Ertborn, erworben 1827 in Köln. — Schule des Hermano Wynrich.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 503.

Berlin. *Königl. Museen.*

Nr. 1238. Flügelaltärchen. Im Mittelbild thront die gekröote Madonna, das nackte Christkind auf den Armen, inmitten der Heiligen Dorothea, Catharina, Margaretha und Barbara auf blumigem Rasen. Auf den Flügeln: Elisabeth, einem Bettler ein Gewand darreichend, und Agnes, an welcher das Lamm liebkosend emporspringt. Punzirter Goldgruod. Eichenholz, Mitteltafel hoch 0,32 *m*, breit 0,28 *m*; Flügel hoch 0,32 *m*, breit 0,10 *m*. Treffliches Werk aus der Schule des Hermann Wynrich.

Photographie der Phot. Gesellschaft u. Hanfstängl. — Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« I, S. 250 und »Geschichte der christlichen Malerei« S. 391. Kugler »Geschichte der Malerei« I, S. 271. Waagen »Handbuch« I, S. 60. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 403. Woltmann-Wörmann »Geschichte der Malerei« I, S. 403. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 212.

Nr. 1224 (im Depot). Szeoen aus der Jugend, der Lehrthätigkeit und Passion Christi, zuletzt das jüngste Gericht mit der Stifterfamilie. 35 Bildchen in fünf Reiheo geordnet. Goldgrund. F. Kugler (»Geschichte der Malerei« I, S. 266) theilt die Tafel mit der „Verspottung Christi" an den Aufsenflügeln des Altärcheos Wallraf-Richartz-Museum Nr. 6, dem sogenanoten „Meister Wilhelm" selbst zu. An anderer Stelle (»Kl. Schriften« II, S. 290) bemerkt er, dafs „die Kreuzigung", jetzt bei Clemens in Aachen, diesen Darstellungen „völlig entspreche". — Hotbo (a. a. O. S. 241—243) rühmt die genrehafte Auffassung, das Kolorit ood die „erfindungsfrische Lebeodigkeit" bei flüchtiger Durchbildung. Er hält ebeofalls den Pseudo-Wilhelm für den Urheber der Bildchen. — Schnaase (a. a. O. S. 400) unterscheidet dagegen zwei Hände. Waagen (a. a. O., S. 60) loht „die sehr lebendigen, öfter trefflichen Kompositionen", den „feinen Too der Färhung uod die leichte, geistreiche, wenn schon sehr ungleiche Behandlung". Aus der Schule des Hermann Wynrich. „Sicher köloisch, nicht viel später als der Clareoaltar. Ziemlich lüderlich aber frisch ond dreist gemacht. Ungleiche vorwiegend niedrige Proportionen. Im Vergleich mit dem Clarenaltar ist der Stil etwas weichlich, in die Breite gegangen uod uoscharf." Gütige Mittheilung des Herrn Dr. J. M. Friedländer in Berlin.

Hotho »Geschichte der christl. Malerei« S. 390. Woltmann a. a. O. S. 401 bis 402. Janitschek a. a. O. S. 212.

Bonn. *Provinzial-Museum.*

Triptychon. Mittelbild: Symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnifs Mariä durch Sprüche erläutert. Flügel: innen Hieroonymus und Augustinus, aufsen Johannes Ev und Paulus. Goldgrund, hoch 0,88 *m*, breit 1,48 *m*. Ehemals Sammlung Bessel in Kleve. Nicht in der Art des Hermann Wynrich und seiner Schule.

Förster »Geschichte der deutschen Kunst« I. S. 206. Hotho a. a. O. S. 265—268 theilt das Werk der westfälischen Schule zu. Schnaase a. a. O. S. 402 und »Kunstblatt« 1839, Nr. 51.

Braunschweig. *Herzogl. Gemäldegallerie.*

Nr. 7. Verspottung und Dornkrönung Christi, Kreuztragung, Christus am Kreuze, Grableguog und Auferstehung unter spätgothischen rotheo Bogen. Helle Farhen, gemusterter Goldgruod. — Doch wohl westfälischen Ursprungs.

Hotho a. a. O. S. 249—250.

Darmstadt. *Grossherzogl. Gemäldegallerie.*

Nr. 160. Votivtafel des Johann Rost de cassel uod seiner Gattin Aleid Cleingedank. Im Mittelbild der Crucifixus von klagenden Engeln, welche sein Blut auffangen, umschwebt, Maria, Johannes, die Donatorenfamilie. Zu den Seiten in vier Abtheilungen: links Catharina, Bischof — Magdalena, Leonardus, knieender Canonicus (späterer Zusatz), rechts Barbara, Bischof — Ursula uud Antooius. Goldgrund. Am unteren Rande der Tafel längere Inschrift.

Digitized by Google

Eichenholz, hoch 1,68 *m*, breit 1,91 *m*. Von einem unmittelbaren Schüler Hermann Wynrich's, entstand nach 1409.

Passavant im »Kunstblatt« 1841 Nr. 88. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 352 und »Geschichte der Malerei« I, S. 271. Schnaase a. a. O. S. 425. Janitschek a. a. O. S. 214. »Klass. Bilderschatz« Nr. 247.

Nr. 161. Triptychon. Mittelbild: Crucifixus, Maria, Johannes. Flügel: Catharina und Barbara. Goldgrund. Eichenholz, Mittelbild hoch 0,38 *m*, breit 0,53 *m*; Flügel breit 0,10 *m*.

Kugler: »Kleine Schriften« II, S. 352.

Düsseldorf. *Sammlung Pflaum-Fahne.*

Nr. 128. Altärchen. Mittelbild: Madonna und Donatoren. Flügel: innen Barbara, Catharina; aufsen Christoph, Johann Bapt.

Frankfurt. *Städt. Museum (Prehn'sches Kabinet).*

Paradiesbildchen. Die Madonna, das Christkind und eine Gesellschaft jugendlicher Heiligen in üppig blühendem, von zahlreichen bunten Vögeln belebtem Garten. Maria in weifsem Kleid und blauem Mantel, mit aufgelöstem goldigen Haar, die Krone auf dem Haupte, liest aufmerksam im Gebetbuch. Unterdessen unterrichtet St. Cäcilia den Jesusknaben im Citherspiel; eine hl. Jungfrau pflückt Kirschen, eine andere schöpft Wasser. Rechts haben sich unter einem Baum St. Michael mit Teufelchen, St. Georg mit dem erlegten Drachen und ein dritter heiliger Ritter zu zwangloser Gruppe vereinigt. — Miniaturartiges Bildchen (hoch 0,24 *m*, breit 0,31 *m*), von zarter poetischer Empfindung und holdseliger Anmuth in den weichen rundlichen Köpfchen. Dunkelblauer Himmelsgrund. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 350—351, »Gesch. d. Malerei« I, S. 279) in der Art des Meister Stephan.

Hotho »Malerschule« S. 251. »Geschichte der christl. Malerei« S. 391. Schnaase a. a. O. S. 404. Woltmann a. a. O. S. 403, Fig. 118. Janitschek a. a. O. S. 212 mit Holzschnitt. Photographie von Nöhring.

Privatbesitz.

Sitzende Madonna mit dem Jesukind von vier musicirenden Engeln umgeben. Feines Bildchen. Holz, hoch 0,34 *m*, breit 0,25 *m*. Ehemals Sammlung Münzenberger.

Hamburg. *Gallerie Weber.*

Triptychon. Im Mittelbilde die Glorification Mariä. Die Madonna mit dem Kind in einer Aureole von den Heiligen Johannes Ev., Barbara, Christina, Catharina, Maria Magdalena und Johannes Bapt. verehrt. In der Höhe Gottvater und Engel.] [Auf den Flügeln: innen Crucifixus, Maria, Johannes, die Dornkrönung — Himmelfahrt, Auferstehung; aufsen auf rothem Grund der kreuztragende Erlöser. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,76 *m*, breit 0,70 *m*. Das Altärchen wurde in völlig ruinösem Zustande unter altem Gerümpel im Rinkenhof zu Köln aufgefunden und vom Maler Becker in Deutz stark restaurirt. Die Mitteltafel ist fast vollständig übermalt und modernisirt. Ursprünglich mag das Triptychon zu den vorzüglichsten Leistungen der Schule Hermann Wynrich's gehört haben.

Kölner kunsthist. Ausstellung 1876, Nr. 4. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 962.

Kirchsahr bei Ahrweiler.

Grofses Altarwerk. In der Mitte die Kreuzigung Christi, zu den Seiten je drei Darstellungen aus der Passion übereinander. Links: Christus betet im Garten Gethsemane, die Geifselung, die Kreuztragung — rechts: Christus vor Pilatus, die Dornkrönung und die Kreuzabnahme. Auf den Innenseiten der Flügel in drei Reihen, links oben: die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung — die Geburt Christi, die Anbetung der hl. Dreikönige — die Darstellung im Tempel und Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel. Rechts unten: die Grablegung, die Auferstehung Christi — die Herabkunft des hl. Geistes, die Himmelfahrt Christi — der Tod Maria, die Krönung der hl. Jungfrau. Auf den Aufsenseiten der Flügel: die Heiligen Petrus, Paulus, Benedictus, Daria — Chrysanthus, David, Hubertus, Margaretha. Stammt aus der Stiftskirche zu Münstereifel; 1760 wurden die Tafeln an ihren jetzigen Standort übertragen. „Die bewegten Kompositionen mit kleinen Figuren, die drastischen zugleich ungelenken Stellungen, der theilweise recht lebendige Ausdruck erinnern an ‚Meister Wilhelm'." Metallfarben finden reichliche Anwendung. Neben goldgemusterten Gewändern erscheinen Rüstungen und Kettenpanzer in Silberfarbe. Nach Nordhoff (»Bonner Jahrbücher« Bd. 68 (1880) S. 83 ff.) von einem westfälischen Meister, „welcher Conrad von Soest löblich nacheiferte und wesentlich zum Flor und Ruf der Schule beitrug."

Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Koblenz« S. 60/61 mit Litteraturangaben. Kugler a. a. O. S. 271.

(Schluſs folgt.)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz

Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim.

Mit Abbildung.

I. Beschreibung.

Die hier abgebildete, 44 *cm* hohe Reliquienbuste besteht aus vier Theilen: einem achteckigen Unterbau, einem kuppelförmigen Abschlufs, einem in Silber getriebenen Haupt und einer kostbaren Krone.

Der Unterbau beginnt und schliefst mit einem vorstehenden, aus Platte und Schräge bestehenden Glied, jede seiner acht Seiten ist unten 12, am Kern aber 8,5 *cm* breit. Die untere Schräge trägt Theile der in gothischen Buchstaben gravirten Verse 4 und 6 des 20. Psalmes: *posuisti | domine | super ca | put e(j)us | coronam | de lapide | presioso | magna est g(loria) e(jus)*. Nun folgen acht sitzende Königsbilder, die abwechselnd a) in Vergoldung vom silbernen emaillirten Grunde sich abheben, oder b) silbern blieben, aber schwarze Konturen und ungemusterten Goldgrund haben: 1a. S. OSWALD' 2b. SCS AEDWARD' 3a. SCS. ELFRED' 4b. AEDELWOLD' 5a. S CANVT' 6b. S. AEDELBERT' 7a. S EDMVNDVS 8b. SIGEMVNDVS. Alle E und G sind rund, A ist oben geschwänzt, AE sind contrahirt in 2 und 6, ebenso AR in 2. W besteht aus zwei in einandergeschobenen V. M und N sind eckig. Sanctus ist theils nur zu S, theils zu SCS abgekürzt, in 4 und 8 fehlt es. Punkte finden sich nur in 1 und 3. Das VS am Schlufs ist nur in 7 und 8 ausgeschrieben, bei den übrigen Bildern durch eine Schleife ersetzt. Nur 1 und 6 haben einen Nimbus; alle Könige aber tragen Krone, Scepter und Reichsapfel. Auf die obere Platte sind zwei über 1 beginnende und schliefsende Verse gravirt:

REX · P | IVS · OSWA | LDUS · SE · SE · | DE-
DIT · ET · SV | A · XPO (Christo).
LICT | ORI · Q(ue) · CAPVT · | QVOD · I(n) ·
AVR | O · CONDITV(r) · | IVS(isto.)

Die Inschrift steht auf einem fortlaufenden, um die Ecken gebogenem Bande. Nur OR in Lictorique sind contrahirt. Die Form der Buchstaben ist im Allgemeinen dieselbe wie bei den Königsnamen, aber breiter gravirt. Punkte stehen zwischen den einzelnen Wörtern. Kratz, »Der Dom zu Hildesheim«, Hildesheim, Gerstenberg, 1840, II, 147 übersetzt die Verse also:

„König Oswald, der Fromme, gab sich und das Seinige Christus,
Bog dem Henker sein Haupt, das hier ist im Golde verborgen."

Der kuppelförmige Abschlufs des Unterbaues beginnt mit acht halbkreisförmigen Nischen, deren Grund mit kleinen gravirten Platten gefüllt ist, worin der Kunstler a) die vier Evangelisten in Silber auf Goldgrund (9, 11, 13, 15) und b) die Personifikationen der Paradiesesflüsse in Gold auf silbernem Grund (10, 12, 14, 16) dargestellt hat. Dann bilden acht kegelförmige, abwechselnd mit rautenförmigen oder schuppenartigen Verzierungen versehene Gewölbetheile eine Art Kuppel.

Ein vergoldeter Kopf bildet den Schlufs des Reliquiars. Die silbernen Augen haben als Pupillen dunkelblaue Edelsteine. Seine Krone besteht aus acht trapezförmigen Platten. Die 1., 3., 5. und 7. Platte trägt in der Mitte einen grossen Edelstein, der von kleinern Steinen und Perlen umgeben ist, die 1. Platte hat 9 Edelsteine und 4 Perlen, die 3. und 7. je 11 Edelsteine, die 5. dagegen 10 Edelsteine und 1 Perle. Geschnitten sind im Ganzen 6 Steine, die schönste Kamee ziert die Mitte der 1. Platte und ist auf unserer Abbildung erkennbar. Wichtiger sind die 2., 6. und 8. Platte; denn in jede derselben stehen im Rande 16 Perlen und Edelsteine, im Innern aber waren 4 kostbare viereckige Plättchen mit Zellenemail angebracht, zwischen denen in kreuzförmiger Anordnung 5 weitere Perlen und Edelsteine befestigt sind. Leider sind zwei Emailstücke verloren und durch rohe Nachahmungen ersetzt. In der 2. und 8. Platte sind die Emailstücke besser als in der 6. Die ganze 4. Platte ist später in Nachahmung der 2., 6. und 8. gefertigt. Technisch ist sie so behandelt, wie die vier kleeblattförmigen Aufsätze der Krone, worin je 5 Perlen und Edelsteine einen gröfseren Stein umgeben. In allen Platten ist der Grund mit kleinen, an Würmchen erinnernden Filigranstückchen verziert. Doch ist das Filigran in den mit Steinen ausgestatteten Platten 1, 3, 5 und 7 gröber. Die Krone ist 48 *mm* hoch. Die Breite der Platten wechselt. Sie beträgt bei der

	1.	2.	3.	5.	6.	7.	8. Platte
oben	45	46	36	35	45	36	46 *mm*
unten	30	57	26	25	52	26	57 *mm*

Digitized by Google

Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim.
Nach der photographischen Aufnahme von Boedicker in Hildesheim.

Digitized by Google

II. Die Kritik

dieses Reliquiars bietet aufsergewöhnliche Schwierigkeiten. Kratz schreibt: „Nach der Schrift sowohl, als nach den Figuren und Ornamenten ist dieses Monument in's X. oder XI. Jahrh. zu setzen." Er glaubt, es stamme aus England. „Wohl mit Gewifsheit (sei) anzunehmen, dafs das Oswald-Reliquiarium schon im XII. Jahrh. im hiesigen Dome (von Hildesheim) aufbewahrt wurde." Eine Stütze für seine Behauptung findet er in einem von Papst Honorius III. am 21. März 1286 ausgestellten Brief, worin am Feste des hl. Oswald den Besuchern des Domes ein Ablafs gewährt wird. Mithoff »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen«, Hannover, Helwing, 1875, III, 110 schreibt: „Das ursprünglich für eine anglikanische Kirche bestimmte, später der Hildesheimer Kirche verehrte Reliquiar wird dem X. oder XI. Jahrh., die an seiner Sockelabschrägung sich findende Inschrift in gothischen Minuskeln einer Restaurirung desselben angehören." Ein »Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz« Nr. 23 weist das Reliquiar dem XII. Jahrh. zu und sagt: „Die goldene Krone ist aus 8 Platten ganz verschiedener Zeit und Arbeit zusammengefügt, in der heutigen Gestalt sicher erst nach 1454." Schreiber dieses hat dann in dem Buche »Der hl. Bernward von Hildesheim«, Hildesheim, Lax, 1895 S. 22 Anm. am Reliquiar drei Perioden unterschieden. Der achteckige Untersatz mit dem kuppelförmigen Dache, seinen Königsfiguren und den acht halbkreisförmigen Bildchen stammt aus dem XIII. Jahrh., doch könnte das Band mit den beiden Versen älter sein. Ein Goldschmied hat dann in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. die gothische, auf die Krone bezügliche Inschrift beigefügt, die 4. Platte der Krone mit allen 4 Zinken gefertigt und das Haupt in ziemlich roher Art auf das alte Reliquiar befestigt, das ursprünglich wohl mit einem Knauf (aus Bergkrystall?) endete. Die 7 älteren Platten der Krone sind Arbeiten des XI. Jahrh.; ihre Emailplättchen können deutschen Ursprungs sein.

Was soll man von der durch Kratz aufgestellten, von Mithoff acceptirten Ansicht halten, das Reliquiar sei in England entstanden und von dort nach Hildesheim gekommen? Die von ersterm angeführte Urkunde bietet für seine Behauptung keinen Beweis, weil sie nur irgend eine Verehrung bezeugt, der hl. Oswald aber an vielen Orten verehrt wurde. Ueberdies sollen die Reliquien des Heiligen 1038 aus England nach Flandern übertragen worden sein. (Acta SS. 5. August N. Aufl. II, 88.) Freilich könnte das Haupt damals in England geblieben sein. Das ist um so glaublicher, weil es früh an einem andern Ort aufbewahrt wurde, als der Körper. Fehlt jeder historische Beweis dafür, dafs das Kunstwerk aus England stamme, dann bleibt freilich nur noch die auf demselben gegebene Königsreihe und dessen Stil als letztes Mittel, um zu einem Ergebnifs zu kommen. Sieben der abgebildeten Könige: S. Oswald † 642, S. Aedward † 924, S. Elfred † 899, Aedelwold † 857, S. Kanut † 1036, S. Aedelbert † 867, S. Edmund † 948 regierten in England. Dagegen dürfte der letzte doch der 524 getödtete König Sigismund von Burgund sein. Wäre dies richtig, so würde darin schon ein Anzeichen gegen englischen Ursprung des Reliquiars liegen. Wenn am Ende des XII. Jahrh. die Aacheuer auf die Langseite des nach dem Bericht des Chronisten „von ihnen verfertigten Schreines Karls d. G." eine Reihe deutscher Herrscher setzten, warum sollten dann Hildesheimer Kanoniker nicht den Auftrag haben geben können, um das Reliquiar Bilder englischer Könige anzubringen? Der Stil der Zeichnung spricht nicht gegen deutschen Ursprung des Ganzen; er erinnert sogar einerseits an die Zeichnung und Dekoration mancher in der Gegend von Hildesheim gravirter Siegel des XIII. Jahrh. (z. B. jener der Aebtissinnen von Quedlinburg), andererseits an die seit den Tagen Bernwards ebendaselbst gravirten Platten, deren Figuren durch theilweises Stehenbleiben des Silbergrundes und theilweise Vergoldung belebt wurden. Vgl. „Der hl. Bernward" S. 20, 64 und 66. Man wird nach Berücksichtigung aller Umstände zuletzt denn doch noch das Reliquiar als Erzeugnifs eines Hildesheimer Goldschmieds ansehen müssen. Ist das aber der Fall, dann gewinnt die von Kratz angezogene Ablafsbulle von 1286 neue Bedeutung. Sie zeigt jedenfalls, dafs damals die Verehrung des hl. Oswald in Hildesheim neuen Aufschwung nahm. Der romanische Stil hielt sich dort besonders in der Kleinkunst bis tief in's XIII. Jahrh. Vielleicht entstanden darum die ursprünglichen Theile dieses merkwürdigen Reliquiars zu Hildesheim kurze Zeit vor Erlafs jener Bulle.

Exaeten. Stephan Beissel S. J.

Bücherschau.

Le Vatican, les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'église par Georges Goyau, André Pératé, Paul Fabre. Ouvrage illustré de 2 gravures au burin de F. Gaillard et d'Eug. Burney. de 4 chromolithographies, de 7 phototypies et de 475 gravures reproduites directement d'après des photographies. Paris 1895, Librairie de Firmin-Didot & Cie.

Ein in jeder Hinsicht glänzendes Werk bietet hier der berühmte französische Verlag, ein Werk, welches gemäfs der Einleitung des Kardinals Bourret vornehmnehmlich bestimmt ist, den Vatikan, auf den in steigendem Mafse die Blicke der ganzen Welt sich richten, in seiner vergangenen und gegenwärtigen Bedeutung zu dokumentiren, um dadnrch zngleich die Hoffnungen zu beleben, die sich an ihn knüpfen. Daher gibt Georges Goyau im I. Theil einen Ueberblick über die Geschichte des Papstthums und im II. Theil eine Beschreibung der Centralstätte des Kirchenregimentes. Im III. Theil entrollt André Pératé ein Bild von dem Einflufs der Päpste auf die Künste; im IV. Theil Paul Fabre von deren Einflufs auf die Wissenschaften, indem er mit der vatikanischen Bibliothek bekannt macht. Nicht trockene Mittheilungen sind es, die hier geboten werden, sondern begeisterte Schilderungen, die an der Hand der Geschichte alle Einrichtungen beleuchten und durch geschickt ausgewählte nnd vortrefflich, zumeist nach photographischen Aufnahmen, wiedergegebene Abbildnngen illustriren. In dem III. Theil, dessen Inhalt an dieser Stelle besonders hervorgehoben zu werden verdient, ist das I. Kapitel dem mittlalterlichen Rom gewidmet, von der Zeit Konstantins dnrch die karolingische Wiedergehurt und die eisernen Jahrhunderte hindurch in die Glanzzeit, und in den Niedergang zu Avignon. Ein eigenes Kapitel ist der Renaissance des XV. Jahrh., ein weiteres dem Werke Julius II. und Leos X. geweiht, so dafs also die Kunstthätigkeit der für die neue Richtung begeisterten Päpste eine wohl über deren Werth hinausreichende Beleuchtung erfährt. Was seitdem auf dem Knnstgebiete durch die Fürsorge der Päpste geschehen ist, fafst in knapper Darlegung das IV. Kapitel zusammen. Sehr instruktiv ist, was über die alte, die humanistische, die moderne Bibliothek, sowie über das auch in dieser Hinsicht epochemachende Pontifikat Leos XIII. der IV. Theil in umfänglicher Belehrung mittheilt. — Eine ausnehmend glanzvolle Leistung ist der aus der berühmten Feder von Melchior de Vogüé geflossene, zusammenfassende und ausblickende Epilog, die Bekrönnng des herrlichen Gebäudes, als welches dieses monumentale, nur in Frankreich mögliche Werk sich darstellt. S.

Die Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Professor Alwin Schultz, vor Jahresfrist hier (Bd. VII, Sp. 318) angezeigt, ist bereits auf sechs Lieferungen angewachsen, so dafs der III., die Renaissance umfassende Band, mit dem das Werk zu erscheinen beginnt, seinem Abschlusse entgegengeht. Die einzelnen Knnstzweige: Architektnr, Plastik, Malerei, werden in ihrer Entwickelung durch die Früh-, Hoch- nnd Spätrenaissance beziehungsweise Barockzeit in Italien, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland, England (nnd Rnfsland) verfolgt, indem die Haaptwerke besprochen, anmeist auch abbildlich vorgestellt und die betreffenden Meister charakterisirt, namentlich auch die Einflüsse festgestellt werden, denen sie gefolgt sind. Die Fülle und Bedeutung der Denkmäler stellen hierbei Italien in den Vordergrund, aber Deutschland wird mit besonderer Vorliebe behandelt, weswegen z. B. auch in der deutschen Baukunst der Hochrenaissance den Schlofs- und Rathhaushauten, den Stadtthoren nnd Bürgerhäusern eigene Kapitel gewidmet sind. — Die Geschichte der Plastik, die in der IV. Lieferung beginnt, verzeichnet für Italien schon Niccolo Pisano († um 1280) als Renaissancisten, als welchen mit noch geringerer Begründung die Geschichte der Malerei (die mit der VI. Lieferung anfängt) schon Guido von Siena, den Vorläufer Cimahue's einführt. In den übrigen Ländern wird mit Recht das XVI. Jahrh. als die Ursprungszeit der Renaissance auch für die Plastik dargestellt und gerade in Bezug auf diese, als einen bis jetzt etwas vernachlässigten Theil, überrascht der Verfasser durch eine Anzahl neuer Angaben und Gesichtspunkte, wie auch die zahlreichen vortrefflichen Illustrationen, sowohl die dem Texte eingefügten Holzschnitte, als die Tafeln, unter denen auch meisterhafte Farbendrucke, den kunstgeschichtlichen Bilderschatz durch eine Menge neuer, durchaus charakteristischer Aufnahmen bereichern. — Bei dem vor allem die Höhenpunkte markirenden, geistreich und anregend geschriebenen, elegant ausgestatteten Buche ist alles auf einen grofsen Leserkreis berechnet.

Allgemeine Knnstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik von Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B. Mit über 1000 Illustrationen und mehr als 120 ganzseitigen artistischen Beilagen in Typographie, Lithographie, Lichtdruck und in reicher polychromer Ausführung. Einsiedeln und Waldshut. Verlag von Benziger & Co.

Der Benediktinerpater Albert Kuhn, Professor der Aesthetik und klassischen Litteratur in Einsiedeln hat die Veröffentlichnng einer allgemeinen Kunstgeschichte in grofsem Stile unternommen, die bereits bis zur VII. Lieferung gediehen ist. Nicht nur durch den christlichen Geist, in welchem sie geschrieben ist, unterscheidet sie sich von ähnlichen Werken unserer Tage, sondern namentlich auch durch den Umstand, dafs sie die Kunst nicht allein als geschichtliche Erscheinung behandelt, sie also nicht blos auf ihrem langen Entwickelungsgange durch die Geschichte der Menschheit begleitet, sondern auch nach ihrem Wesen forscht und die Stoffe prüft, an denen und mit welchen sie ihre Thätigkeit entfaltet, also ihre ästhetische und technische Seite untersucht. Wenn auch nicht zu viel, so ist doch in den letzten Jahrzehnten zu einseitig die Kunst in ihrem historischen Prozefs wie in ihrer technischen Entfaltung zum Gegenstand der

Digitized by Google

Forschung gemacht und die grofse Verwirrung, die heutzutage auf dem Kunstgebiete herrscht, hat vornehmlich ihre Ursache in der Willkür, mit welcher der Schönheitsbegriff behandelt wird, also die Grundlage des richtigen Kunstschaffens, -Beurtheilens und -Geniefsens. Deswegen schickt der Verfasser dem ganzen Werke als allgemeine Einleitung eine ästhetische Vorschule voraus, welche (auf 72 Seiten) die Lehrsätze aus der philosophischen, wie aus der ideell-praktischen Aesthetik in klarer gemeinverständlicher Weise erörtert. Eine specielle ästhetische Einleitung geht dann noch jedem der drei Bände voraus, von denen der I. die Geschichte der Baukunst, der II. die der Plastik, der III. die der Malerei behandelt, jeden dieser drei Kunstzweige von seinen ersten Anfängen in seiner Entwickelung verfolgend bis in unsere Tage. Bis zur altchristlichen Baukunst ist der I. Band bereits gediehen, bis zur Blüthezeit der griechischen Plastik der II. Band, bis zur Schwelle der griechischen Malerei der III. Band und jeder Abschnitt schliefst mit einer Angabe der bezüglichen Litteratur. Vortrefflich ausgeführte, auch farbige Tafeln und zahlreiche Textbilder, eine nur durch grofse Opfer ermöglichte umfängliche Bereicherung des Bilderschatzes, liefern in ungewöhnlicher Fülle das Erläuterungsmaterial und der anschaulich belehrende Text, der sein Herauswachsen aus der Lehrthätigkeit überall erkennen läfst, liefert dazu einen vortrefflichen Kommentar. — Das längst empfundene Bedürfnis nach einer auf gesunder und breiter Grundlage aufgebauten, wissenschaftlich zuverlässigen und doch volksthümlich gehaltenen Kunstgeschichte ist daher auf dem besten Wege, befriedigt zu werden, denn die 25 Lieferungen à 2 Mk., aus denen sie sich zusammensetzen soll, werden hoffentlich vor dem Ende des Jahrhunderts in die Erscheinung getreten sein. D.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Erster Band. Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder, 1895, Lex. 8°. VIII und 320 S. Preis 8 Mk.

Dieses Buch bedeutet eine litterarische Grofsthat, auf welche das katholische Deutschland stolz sein darf, durch welche die Lehrlichste aller Wissenschaften nicht nur auf der Vollhöhe ihres gegenwärtigen Standes gezeigt, sondern um einen Riesenschritt weitergefördert wird. Seitdem die Kunstgeschichte auf wissenschaftlichem Boden ganz festen Fufs gefafst und ihrer Methode, Ziele, Hilfsmittel klar bewufst im Sturmlauf eingeholt hat, was bisher versäumt worden, sind wir mit beinahe zahllosen Leitfäden, Grundrissen, Handbüchern überschwemmt worden, so dafs Zweifel aufsteigen könnten, ob nach und neben all diesen noch etwas wesentlich Neues und Anderes möglich sei. Aber der Verfasser kann mit vollstem Recht sein Buch etwas von den bisherigen Leistungen völlig Verschiedenes nennen. Dies Recht gibt nicht nur die Beschränkung der Darstellung lediglich auf die religiöse Kunst der christlichen Völker, sondern vor allem die Betonung des Inhaltes der Kunstvorstellungen während bisher fast ausschliefslich die Kunstformen berücksichtigt wurden. In der That liegt in einem gewissen äusserlichen Formalismus, in der Vernachlässigung des Was? über dem Wie?, der Idee über der Form ein Mangel der bisherigen Kunstforschung, und dieser Mangel ist gegenüber der christlich-religiösen Kunst zwar leicht begreiflich, aber doppelt verhängnisvoll. Verhängnisvoll, weil in dieser Kunst noch viel weniger als in der profanen die Sprache von der Sache, die Gestalt vom Gehalt ablösbar ist; begreiflich, denn die Mehrzahl der heutigen Vertreter der Kunstgeschichte steht der Theologie, der Litteratur, der Liturgie, dem Leben der Kirche fremd, wenn nicht feind gegenüber. Der Verfasser, Theologe, Historiker und Kunstforscher in einer Person, war wie kein Anderer berufen und befähigt, diesen Mangel zu heben und die künstlerische, die Religions- und kulturgeschichtliche Betrachtung mit sicherm Aug und feinfühliger Hand ineinanderzuweben. Die fast unübersehbare, stets anwachsende Fülle von Detail engt ihm den grofsen, weiten Blick nicht ein und beeinträchtigt nicht die Uebersichtlichkeit seiner Darstellung, weil konsequent das Prinzip durchgeführt wird, aus dem ungeheuren Reichthum nur das Charakteristische auszuheben, nichtmafsgebendes Kleinwerk auszuscheiden, in erster Linie den vielumstrittenen Hauptfragen Raum zu geben, von welchen die richtige Auffassung abhängt, die grofsen Phasen der Entwickelung auf's genaueste zu verfolgen und aufzuzeigen. Die Form der Darstellung hat von der Wissenschaft die Klarheit und Schärfe, von der Kunst die Schönheit und Anmuth; sie ist vornehm wie die Sache, der sie dient, selbst ein Kunstwerk; sie erinnert an das Wort Vauvenargues: il faut avoir de l'âme, pour avoir du goût, — sie zeigt jenen feinen Geschmack, welchen Verstand und Wissen allein nicht gibt, welcher das Aroma eines mit ganzer Liebe in die heilige Kunst eingelebten Gemüthes ist. Vornehm ist endlich auch die typographische Ausstattung und die Illustrierung des Buches.

Das erste Buch, die reichhaltige Einleitung (S. 1—29), bietet nach Festlegung der Begriffe der Kunst und Kunstgeschichte nebst einem Ueberblick über die Ausbildung dieser Wissenschaft von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart eine ganz originelle Eintheilung der Kunstgeschichte in sechs Zeiträume, welche ebensoviele Hauptphasen im Entwickelungsgang der christlichen Kunst bedeuten. Hier könnte nur bezweifelt werden, ob nicht doch in der Abscheidung und Charakterisirung dieser Epochen die Architektur etwas zu wenig Berücksichtigung gefunden habe, so sicher es auch verfehlt ist, die Phasen der letzteren ohne weiteres der ganzen Kunstentwickelung aufzunöthigen. Das zweite Buch führt in's Dunkel der Katakomben; das Grab des Erlösers ist die Wiege des Christenthums, die Gräber der ersten Christen, besonders der Blutzeugen, werden die Wiege der christlichen Kunst; in Roms Boden wird, wie der Eckstein der Kirche, so der Grundstein des Domes christlicher Kunst eingesenkt. Hauptinhalt: Geschichte der Katakombenforschung, Bauart, Kon-

struktion, religiöser Charakter, Anlage der Katakomben und Wanderung durch die kunstgeschichtlich bedeutsamen; wichtig namentlich der Nachweis der Verwandtschaft zwischen altchristlicher und palästinensischer Gräberanlage (S. 42 ff.). Das dritte Buch ist das inhaltreichste. Die Fabel vom Kunsthasse der ersten Christen wird ein für allemal begraben, die Stellung der Kirche zur Kunst klargelegt, die Entstehung der konstitutiven Typen altchristlicher Kunst eingehend erörtert und entgegen alten und neuen Verflachungsversuchen sowohl deren symbolischer als lehrhafter und erbaulicher Charakter siegreich erwiesen; ob die Heimath der ersten Typen im Orient oder Occident zu suchen, wagt Verfasser nicht zu entscheiden, betont aber den alexandrinischen Einfluss auf deren Entwicklung und die dominirende Stellung des römischen Charakters in den ersten sechs Jahrhunderten. Die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte wird bezeichnet als eine gemeinsame Schöpfung des griechisch-römischen Geistes, insofern er durch christliche Vorstellungen befruchtet und geleitet war; für solche Befruchtung war der Boden der antiken Kunst gelockert durch den unverkennbaren allegorischen Zug, den sie in dieser Zeit in sich aufgenommen hatte und der sich namentlich in den sepulkralen Darstellungen des untoninischen Zeitalters verräth. Nun werden in übersichtlichen Gruppen alle symbolischen Zeichen und Bilder, alle biblischen Themata vorgeführt, über welche die altchristliche Kunst verfügte. Berührt sich auch hier die Darstellung auf allen Punkten mit der »Realencyklopädie der christlichen Alterthümer«, so erscheint doch durchweg das Material nicht nur systematisch geordnet, sondern auch revidirt und auf den Stand der neuesten Forschungen und Entdeckungen gehoben, auch jeder willkürlichen Symbolisirungssucht entsagen. Wie der Darstellungskreis im 4. Jahrh. durch Aufnahme historischer und ikonographischer Motive und durch Vermehrung des biblischen Repertoirs wesentlich erweitert wurde, führt Abschnitt VII trefflich durch; den Christus-, Kreuzigungs- und Marienbildern sind ausführliche Traktate gewidmet, und vorzüglich sind die Darlegungen über die Entlehnung heidnischer Typen seitens der christlichen Kunst und über die Technik und den ästhetischen Werth der altchristlichen Wandmalerei. Das vierte Buch sammelt die im ganzen dürftigen Reste altchristlicher Skulptur, erklärt ihr Zurückbleiben hinter der Malerei und unterzieht dann die Sarkophage einer eingehenden Besprechung, welche reich ist an neuen Gesichtspunkten; die Frage der ravennatischen Sarkophage wird weiter gefördert, die der koptischen Skulpturen, angeblich altägyptischen Charaktere, in die schon von Riegl gewiesenen richtigen Bahnen gelenkt. Das fünfte, noch nicht abgeschlossene Buch befasst sich mit der altchristlichen Baukunst. Das Hauptinteresse beanprucht hier die Frage nach dem Ursprung der christlichen Basilika. Die zahlreichen Hypotheeen werden eingehend besprochen; der Verfasser beharrt aber bei dem schon in der Realencyklopädie im Einklang mit de Rossi aufgestellten Satze, dass die christliche Basilika im Zeitalter Constantins durch das Zusammentreten zweier Faktoren entstanden sei, der nach vorn offenen cella cimiterialis mit einer oder drei Apsiden und der grossen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privathasilika. Der Satz wird gegen Missverständnisse verwahrt und dann in seinem letzten Theil weiter angeführt. Der feste basilikale Typus, den Zestermann konstruirt hat und den man bisher immer zu Grund legte und nach seiner Genesis befragte, existirt gar nicht. Wie namentlich die erstmals eingehend vorgeführten afrikanischen Basilikalhauten zeigen, wurden zunächst sehr verschiedene Versuche gemacht, unter Benutzung passender profaner Bauformen den Kultusbedürfnissen so gut als möglich zu genügen. Für den Orient scheint eine Anlehnung an die Mysterientempel erweisbar, für Rom aber macht der Verfasser gewiss mit Recht nachdrücklich auf die Basilika des Maxentius aufmerksam, welche mit der ersten christlichen Basilika die allergrösste Uebereinstimmung zeigt. Auf die weiteren Ausführungen über die Anlage und die einzelnen Theile der Basilika können wir nicht näher eingehen.

Das saure Amt des Recensenten wird gegenüber einem solchen Monumentalwerk zum leichten Amt des Referenten. Einer besonderen Empfehlung bedarf das Buch nicht; es trägt die Garantien seiner Zukunft in sich selbst. Zu wünschen ist nur, dass dasselbe hauptsächlich auch in die Bibliotheken des Klerus Aufnahme finde und, was auch die Vorrede ersehnt, dazu beitrage, „Klerus und Kunst wieder in jenes Wechselverhältnis zu bringen, das in allen grossen Jahrhunderten der kirchlichen Vergangenheit thatsächlich bestanden hat". Die zweite Hälfte des ersten Bandes wird noch in diesem Jahr fertiggestellt sie wird, wie wir jetzt schon verrathen können, noch reicher sein an neuen Gesichtspunkten und lichtgebenden Aufschlüssen als die erste. Paul Keppler.

Archäologie der altchristlichen Kunst von Dr. Victor Schultze, Professor an der Universität Greifswald. Mit 120 Abbildungen. München 1895, C. H. Beck'sche Verlagshandlung.

Um ein praktisches Lehrbuch war es dem Verfasser zu thun, also um eine systematische Zusammenstellung des auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst in den letzten Jahrzehnten zum Theil durch seine eigenen Forschungen mächtig angewachsenen Materials. Deswegen beschäftigt er sich zunächst in der ausgedehnten Einleitung mit den allgemeinen Vorfragen, von denen die „Archäologische Ortskunde", eine Uebersicht über die in den einzelnen (18) Ländern vorhandenen Denkmäler, den meisten Raum einnimmt und mit besonderem Danke zu begrüssen ist. Die fünf Theile, in welche das Buch zerfällt, behandeln die kirchliche Baukunst, Malerei, Skulptur, Kleinkunst, Ikonographie. Dass bei dieser Anordnung der 1. Theil in einigen Punkten, wie den kirchlichen Geräthen, dem III. Theil, dieser wiederum z. B. in den Pyxiden u. s. w. dem IV. Theil vorgreift, war nicht ganz zu vermeiden. Grosse Vollständigkeit zeichnet einzelne Abschnitte aus, und überall merkt man es dem Verfasser an, bis zu welchem Maasse er die Denkmäler kennt und ihre Litteratur. Einzelne

Parthien z. B. die Mosaik sind geradezu erschöpfend behandelt und weil damit die Zuverlässigkeit Hand in Hand geht, so liegt hier eine dankenswerthe Bereicherung des Lehrapparates vor. Vor allem sind es die bis dahin, wenigstens von Deutschland aus vernachlässigten syrischen Denkmäler, welche in die Forschung einbezogen und an den ausständigen Stellen eingereiht sind. In Bezug auf Einzelheiten, wie der Ursprung der Basilika, wird es an Widerspruch nicht fehlen, auch die eine oder andere ikonographische Anschauung beanstandet, hier und da wohl auch dem Verfasser etwas Voreingenommenheit vorgehalten, z. B. wo er (277) von der „superstitiösen Verehrung des Kreuzes" redet, vielleicht auch hervorgehoben werden, dafs unter den zahlreichen Textillustrationen zu wenig Neues sich finde. Aber das Alles hindert nicht, dem Verfasser vollste Anerkennung zu zollen für sein wohlgeordnetes, tüchtig durchgearbeites, ungemein instruktives Buch, welches sehr geeignet ist, dem Studium der altchristlichen Archäologie, für welches bis jetzt in Deutschland die Anregung vornehmlich von Rom ausgegangen war, neue Freunde zu gewinnen. K.

Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Von Landbauinspektor Hasak. Mit 18 Abbildungen im Text. Berlin 1895, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Bei verschiedenen angesehenen Kunstschriftstellern findet der von der Bedeutung des Baumeisters erfüllte Verfasser in Bezug auf das Bauwesen so viele verkehrte Anschauungen, dafs er sich veranlafst sieht, ihnen in stellenweise humoristischer Form, aber recht ernstlich zu Leibe zu gehen. Zunächst handelt es sich um die Bekämpfung des Irrthums, als wären im Mittelalter Steinmetzen die Erbauer der hervorragendsten Kirchen gewesen. Nicht schwer hielt der Beweis, dafs unsere heutigen Steinmetzen des eigentlichen Bauens unkundig sind, und auch der Schlufs ergab sich leicht, dafs die mittelalterlichen Steinmetzen nicht wesentlich anders organisirt gewesen seien als die heutigen, sowie dafs die Baumeister im Mittelalter einen ähnlichen Bildungsgang durchgemacht haben müssen, als die unserer Tage, dafs es daher als eine Ausnahme zu betrachten sei, wenn ein genialer Steinmetzmeister ungefähr das technische Können eines Baumeisters durch geniales Streben sich angeeignet habe. Dafs sich deswegen der Baumeister nicht magister lapicida, sondern magister operis oder fabricae etc. nannte, weist der Verfasser nach, und die Prager Dombaurechnungen (1372—1378) helfen ihm diesen Beweis vervollständigen, in welchen er auch noch das Skizzenbuch des Wilar von Honecort, des muthmafslichen Erbauers des Domes von Cambray hineinsieht. Dieses berühmte, in der Bibliothek der Republik zu Paris befindliche, nur noch aus 33 Blättern bestehende Buch, dessen Ursprung bis in die vierziger Jahre des XIII. Jahrh. zurückreicht, gestattet einen überaus lehrreichen Einblick in die Fähigkeiten und den Studienapparat eines damaligen Baumeisters, und sehr interessant ist die Analyse, die der Verfasser an der Hand der von ihm übernommenen zahlreichen Skizzen bietet, um den Beweis zu liefern, was ein Baumeister schon damals alles verstand; vielleicht sei es gar ein Deutscher gewesen, der seine Studien in Frankreich gemacht habe, etwa in Paris, welches ohne Zweifel die Hauptschule für Architektur gebildet habe. Auch in Betreff dieser Uebertragung der Gothik nach Deutschland beschuldigt der Verfasser einige andere Kunstschriftsteller unrichtiger Annahmen und erreicht damit das Ende seiner sehr lebhaft und mit feinem Sarkasmus geführten Polemik, in der es nicht an manchen grofsen Ausblicken und treffenden Bemerkungen fehlt. S.

Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Eine kurze Schilderung seiner Organisation und Wirksamkeit vom Mittelalter bis auf die neuere Zeit von Hermann Becker. Mit mehreren Illustrationen. Köln 1894, in Kommission bei Paul Neubner.

Von den klösterlichen Bauhütten und ihrer Einrichtung ausgehend legt der Verfasser dar, wie im XIII. Jahrh. die Bruderschaft der Steinmetzen und Maurer entstanden ist und ihre Thätigkeit in den Dienst der Kirche stellte. Mit mancherlei Satzungen, Gebräuchen und Einrichtungen dieser Vereinigung macht er bekannt und verfolgt sie durch die Jahrhunderte bis zu ihrem Verfall, in seine Darstellung Manches hineinziehend, was sich auf die Pflege der Baukunst in dieser Zeit bezieht. G.

Kunstdenkmäler im Grofsherzogthum Hessen. Inventarisirung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schlufs des XVIII. Jahrh. — Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg von Dr. Rudolf Adamy, Professor und grofsherzogl. Museumsinspektor in Darmstadt. Mit 184 Abbildg. im Text nach Originalzeichnungen von Architekt C. Bronner und 18 Tafeln in Lichtdruck. Darmstadt 1895, Verlag von A. Bergsträfser. (Preis 14 Mk.)

Sehr verlockend ist die Wanderschaft, zu der Professor Adamy hier einladet, denn alle Kulturepochen haben sich im Kreise Friedberg bethätigt, und die mittelalterlichen haben Denkmäler von ganz ungewöhnlicher Bedeutung zurückgelassen, welche durch die eingehende und anschauliche Behandlung noch eine besondere Beleuchtung erhalten. Die Stiftskirche zu Ilbenstadt mit ihren beiden mächtigen Westthürmen und ihrer überaus reichen Vorhalle vertritt die romanische Kunst in ihrer kirchlichen Erscheinung ebenso glanzvoll, wie die gewaltige Burg Münzenberg den romanischen Profanbau, und die im Uebergangsstil gebaute Johanniterkirche in Nieder-Weisel liefert zu der nur aus wenigen Exemplaren bestehenden Gruppe der Doppelkirchen einen sehr beachtenswerthen Beitrag. Die Stadt Friedberg mit ihrer in der Architektur wie in der Ausstattung höchst merkwürdigen frühgothischen Marienkirche, mit ihrem ganz einzigen frühgothischen Judenbad und mit ihrer noch mittelalterlich ausschauenden Burg bietet ein ganz eigenartiges, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe behandeltes Bild. Die Gruft der spätgothischen Pfarrkirche zu Butzbach mit ihren reichen Stuckverzierungen repräsentirt in glänzender

Weise die Barockkunst um 1620 und auch an bemerkenswerthen Ueberresten aus der Rokokozeit fehlt es nicht. Besonders zahlreich haben sich gothische Befestigungsmauern, sogar noch mit dem Wehrgange, Thürme und Thorbauten erhalten, und der Lettner in Friedberg, wie der Ciborienaltar in Münzenberg sind fast noch seltenere Anlagen, als die in beiden Städten befindlichen Chorgestühle. Auch an Grabsteinen und sonstigen Skulpturen aus dem früheren und späteren Mittelalter fehlt es ebensowenig, wie an kunstvoll bekandeltem Schmiedewerk, während die übrigen metallischen Künste nur spärlich vertreten sind. — Ein ungewöhnliches Interesse bietet daher die Lektüre dieses Bandes, dem die kunstfertige Hand des Verfassers ein besonders einheitliches Gepräge zu verleihen vermocht hat. Schaffgen

Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, III. Band: Die Landkreise des Regierungsbezirks Posen. Lieferung I: Die Kreise Posen-Ost und -West, Ohornik, Samter, Grätz und Neutomischel; Lieferung II: die Kreise Birnbaum, Schwerin, Meseritz, Bomst, Schmiegel und Kosten. Im Auftrage des Provinzialverbandes bearbeitet von Julius Kohte, Regierungsbaumeister. Berlin 1895, Verlag von Julius Springer. (Preis à 2 Mk.)

Weil von diesem (erst spät in Angriff genommenen) auf vier Bände berechneten Inventarisirungswerk zuerst der III. Band erscheint, so fehlt einstweilen die orientirende Einleitung, die den I. Band eröffnen soll. — Die beiden bis jetzt vorliegenden Lieferungen enthalten daher nur kurze Beschreibungen der Denkmäler, von denen die merkwürdigeren sämmtlich im Texte abgebildet sind bis auf die künstlerisch hochbedeutsame spätgothische gravirte Messingplatte in Samter, der eine Photogravüre gewidmet ist. Uebergrofs ist gerade die Ausbeute nicht, die der kunstbegeisterte, kenntnifsreiche Verfasser auf seinen mühsamen Wallfahrten eingeheimst hat, aber desto gröfser ist das Verdienst, diese unternommen und so unverdrossen betrieben zu haben. Die aufser den Kirchen nur noch in einigen Schlössern bestehenden Baudenkmäler (deren Grundrisse im einheitlichen Maafsstabe von 1 : 400 geboten werden) sind aus Ziegeln hergestellt und am meisten ist in ihnen der spätgothische Stil vertreten, der es hier in den Giebelgestaltungen und Zierprofilirungen zu einer grofsen Virtuosität gebracht hat. Unter den Ausstattungsgegenständen verdienen einige spätgothische und Barockmöbel Beachtung; unter den Metallgeräthen neben spätgothischen Monstranzen und Kelchen namentlich das französische Emailschreinchen in Objezierze, der Diamantbecher in Meseritz und das ovale Kopfreliquiar von 1496 in der Pfarrkirche zu Samter, deren gemalter Hochaltar ein aus zwei Perioden stammendes hervorragendes Werk ist, vom Verfasser durch einen Stern ausgezeichnet, der in seinem Werke nicht gerade häufig wiederkehrt. Schaffgen.

Nimwegen. Ein Kaiserpalast Karls des Grofsen in den Niederlanden. Von Dr. Konrad Plath.

Im Oktoberheft der »Deutschen Rundschau« theilt der Verfasser die Ergebnisse seiner Ausgrabungen auf dem Valkhof von Nimwegen mit, dessen karolingisches Pfalzgebäude bekanntlich im Jahre 1795 zerstört wurde bis auf die Kapelle, deren karolingischer Ursprung vom Verfasser angenommen, aber nicht hinreichend begründet wird, und bis auf die Halle, die von ihm auf Barbarossa zurückgeführt wird. Fast noch interessanter ist die Vermuthung, dafs die Pfalz aus einem römischen Kastel herausgewachsen und die Thatsache, dafs ihr Grundrifs hergestellt ist durch die Blosslegung der Fundamente, noch mehr durch die Entdeckung einer aus dem Jahre 1726 herrührenden Zeichnung, welche die Einrichtung des architektonisch und historisch merkwürdigen Gebäudes deutlich erkennen läfst. K.

Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche z. hl. Jakobus zu Neisse v. A. Pischel, Stadtpfarrer. Neisse 1895, Verlag von Osw. Hufs.

Die Vollendung der gründlichen Restauration seiner grofsen spätgothischen Hallenkirche benutzt der mit jener mühevollen Arbeit höchst zufriedene Pastor, um vornehmlich seinen Pfarrkindern und Allen, die sonst noch zu den erheblichen Kosten beigesteuert haben, Rechenschaft zu geben über das, was gemacht ist. Dafs aus der Vorgeschichte des mächtigen Bauwerkes erzählt, vom ersten Kirchenbau 1195—1198, von dem Brande 1401, dem Neubau 1480, der Wiederherstellung nach dem zweiten Brande 1542 berichtet wird, dann die Renovation von 1889—1895 mit der Ausstattung der 21 Kapellen bezw. Altäre und namentlich der neue Baldachin-Hochaltar eingehende Beschreibung findet, erhöht noch den Werth des Büchleins, für welches eine Abbildung des Bauwerkes, seines Aeufsaren und Inneren, eine schätzenswerthe Beigabe gewesen wäre. A.

Etude sur un bon pasteur et un ambon de l'antique monastère d'Agaune avec une notice historique sur Saint Maurice d'Agaune par Pierre Bourban. Cinq planches dans le texte. Fribourg 1894. Imprimerie de l'oeuvre de Saint-Paul.

Die beiden altchristlichen Marmordenkmäler, welche der Verfasser in der Abteikirche des hl. Mauritius, an der er als Kanonikus fungirt, entdeckt hat: ein Relief mit der Figur des guten Hirten und die Kufe eines Ambon, werden von ihm einer eingehenden vergleichenden Prüfung unterworfen. Diese ergibt, dafs die Figur des über das verirrte Schaf trauernden Hirten wahrscheinlich von einem Sarkophage stammt, der gegen den Schlafs des IV. Jahrhunderts die Gebeine des ersten Bischofs von Oktodunum, des hl. Theodor aufgenommen, der in Agaunum die erste Basilika erbaut hatte. — Der Ambonrest, dessen charakteristische Verzierungen: Verschlungene Bogenstellungen, Palmbäume, Palmblätter, Flechtornamente, Weinranken in Bezug auf ihre archäologische und symbolische Bedeutung untersucht werden, rührt vielleicht von der ersten Ausstattung der neuen Basilika her, welche der hl. König Sigismund im VI. Jahrhundert in St. Maurice gebaut hat. — Hoffentlich bieten die Ausgrabungen, die für diese erhabene Martyrerstätte der thebaischen Legion beabsichtigt werden, dem kenntnifsreichen Verfasser zu weiteren Studien Veranlassung. S.

Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des XV. Jahrh. Von Dr. Berthold Riehl. München 1895, in Kommission bei G. Franz.

Diese im II. Bande des »Oberbayerischen Archivs« S. 1—160 niedergelegte, auch als Sonderabdruck erschienene, reich illustrirte Abhandlung unterwirft die in ihrer Eigenart noch wenig untersuchten bayerischen Gemälde des XV. Jahrh. einer gründlichen Prüfung und zwar zunächst die bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Miniaturen, die in der Regel vor den gleichzeitigen Tafelgemälden die Eigenschaft sicherer Bestimmbarkeit in Bezug auf ihren zeitlichen und örtlichen Ursprung voraus haben, daher zu ihnen den Weg bahnen. Wo die einen und die anderen zu finden sind, ist dem Verfasser wegen seiner inventarisirenden Thätigkeit mehr als Anderen bekannt, und der feine sichere Blick, der ihn auszeichnet, läfst ihn schnell die Beziehungen erkennen und die Kombinationen formuliren. An solchen ist die vorliegende Studie sehr reich und für die erste Hälfte des XV. Jahrh. sind die Ergebnisse recht frappante. Die zweite Hälfte desselben wird nur in ihren miniirten Schätzen untersucht, da für die übrigen Gemälde das umfassende Material noch nicht hinreichend festgestellt ist. Dafs solche Untersuchungen den Provinzial- und Lokalschulen durchweg zu gute kommen, ist nicht ihr geringster Vorzug. S.

Die illustrirten Prudentius-Handschriften. Inaugural-Dissertation von Richard Stettiner. Berlin 1895, Verlag von J. S. Preufs.

Die 19 bis jetzt bekannten illustrirten Prudentiushandschriften, welche in sieben Ländern verstreut sind, werden vom Verfasser eingehend beschrieben und bei der Prüfung der verwandtschaftlichen Beziehungen werden zwei Gruppen nachgewiesen, die auf Ursprung und Fortentwickelung sorgfältig untersucht werden. Denn darauf kommt es dem Verfasser vornehmlich an, den Zusammenhang der Handschriften nachzuweisen, vielmehr festzustellen, bis zu welchem Maafse die zum Theil (bei der Psychomachie) noch in die antike Welt zurückreichenden Illustrationsmotive beibehalten, beziehungsweise umgestaltet sind. Das Ergebnifs dieser überaus mühsamen, mit Scharfsinn geführten Untersuchungen ist sehr geschickt in einer Stammestafel zusammengefafst, die dem V. Jahrh. den ersten Entwurf zuweist, aus dem das Archetypon der noch vorhandenen Handschriften (welches vielleicht dem VIII. Jahrh. angehört) hervorgegangen ist. Dieses geht in die beiden oben erwähnten Gruppen auseinander, von denen bei der einen eine karolingische Handschrift um 800 als die älteste, für die übrigen des XI. Jahrh. als die spätesta Ursprungszeit erscheint, während bei der anderen eine angelsächsische des IX. bis X. Jahrh. den Vortrab bildet, eine aus 1289 die Nachhut. — Mit der ursprünglichen Gestaltung und Fortentwickelung der Bildmotive beschäftigt sich der III. Theil, der den beiden ersten an Umfang gleichkommt. Nicht alle Folgerungen hat der Verfasser in dieser Dissertation ziehen, in ihr auch die so wichtigen Beziehungen der Psychomachie zu der im Mittelalter eine so grofse Rolle spielenden Tugend- und Laster-Litteratur nicht darlegen wollen, um sie für das gröfsere Werk zu reserviren, welches mit zahlreichen Abbildungen versehen über Jahresfrist erscheinen soll und welchem daher eine eingehendere Besprechung hier vorbehalten bleibt. D.

Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrh. von Adolph Goldschmidt. Mit 8 Tafeln und 44 Text-Illustrationen. Berlin 1895, Verlag von Georg Siemens.

Mit dem Psalter als dem im Mittelalter am meisten verbreiteten liturgischem Buche beschäftigt sich diese Studie, um aus dessen Illustrationen Anhaltspunkte zu gewinnen für die Erklärung mancher romanischer Steinbildwerke; und für diese Untersuchung empfahl sich der im Besitze der Godehardskirche zu Hildesheim befindliche illustrirte Psalter des XII. Jahrh. um so mehr, als er einen ganz ungewöhnlichen Reichthum (209) figürlicher Initialen aufweist neben 45 blattgrofsen Bildern. Bevor der Verfasser sich demselben widmet prüft er die Psalterillustrationen des Mittelalters überhaupt und gewinnt zunächst aus der liturgischen Eintheilung der einzelnen Exemplare für die er vier verschiedene Schemata nachweist, höchst dankenswerthe Aufschlüsse über das Land ihrer Entstehung. Aber auch aus der Art der die einzelnen Psalmentexte illustrirenden Bilder, die zuweilen historisch oder typologisch sind, in der Regel aber sinnlich, d. h. die Worte unmittelbar übertragend, ergeben sich Winke für ihre Ursprungsstätte. Gerade diese Wortillustrationen gestalteten sich zu studia contemplativa, und der grofse Einfluss, den diese Bildersprache auf die kirchliche Symbolik gewann, hat nichts Auffallendes mehr, zumal an der Hand der Analyse des Hildesheimer Psalters. Dafs derselbe in dem anglischen Benediktinerkloster St. Albani unter dem Abte Gaufried († 1146) durch den Eremitenmönch Roger geschrieben und durch einen anderen Maler, der das Alexislied hinzufügte, ergänzt, dafs endlich diese Doppelhandschrift im XVII. Jahrh. in das Benediktinerkloster Lamspringe (bei Hildesheim) gekommen ist, weist der Verfasser durch scharfsinnige Erörterung nach. Mit der „Technik und dem Stil der Illustrationen" macht der II. Abschnitt bekannt, der verschiedene andere aus dem St. Albanikloster hervorgegangene Handschriften zum Vergleich hinzusieht, und der III. Abschnitt untersucht die „ikonographische Bedeutung der Initialen", aus denen 14 herausgegriffen, abgebildet und erklärt werden, um in ihrer Uebertragung auf viele Skulpturen des XII. Jahrh. deren Bedeutung zu enthüllen, die bisher noch mit Dunkel umgeben war. — Anhang I bietet eine „Beschreibung der einzelnen Initialen", von denen 21 reproduzirt sind; Anhang II besteht in einem „Verzeichnifs der ganzseitigen Bilder", von denen vier in Lichtdruck erscheinen; Anhang III in einem „Verseichnifs der Monatsbilder und Verse im Kalender" mit einigen Abbildungen. — Ueberaus schätzenswerth ist dieser auf der solidesten Grundlage aufgebaute Beitrag zur Aufhellung der bisher vielfach arg mifsverstandenen, weil willkürlich gedeuteten mittelalterlichen Symbolik und der Hinweis auf den sichersten Weg, sie noch weiter aufzuklären. A.

Alphabets. A Handbook of Lettering with Historical Critical & Practical Descriptions by Edward F. Strengu. London 1895, George Bell & Sons, York Street.

Eine Darlegung der Schriftentwicklung an der Hand von Schriftproben kommt den mannigfeltigsten wissenschaftlichen und praktischen Bedürfnissen entgegen, von denen auch die letzteren, namentlich die korrekte Verwendung der verschiedenen Schriftgattungen zu künstlerischen Zwecken, am wenigsten unterschätzt werden sollten. Die Schrift bildet auch im Bereiche der Kunst einen wichtigen Faktor, sowohl ihrer selbst wegen als auch namentlich wegen ihres ornamentalen Charakters, und die Vertrautheit mit ihrer Gestaltung in den einzelnen Jahrhunderten ist die unerläfsliche Vorbedingung für ihren richtigen stilistischen Gebrauch, der wesentlich von dem Meterial abhängt, in und mit welchem die Schrift ausgeführt wird. Bei den modernen Druckern und Zeichnern, Malern und Bildhauern, Goldschmieden und Stickerinnen vermifst man nur zu oft das Verständnifs für die richtigen Formen, und dieser offenbare Mangel ist wohl zum guten Theil darauf zurückzuführen, dafs es an zuverlässigen Vorlagen fehlt, d. h. an gut ausgewählten alten Schriftproben. — Diese zweifellose Lücke wird durch das vorliegende ganz vorzüglich ausgestattete Buch ausgefüllt, indem die aus den verschiedensten Ländern sehr geschickt gesammelten und auf's genaueste wiedergegebenen Illustrationen den meisten Raum in Anspruch nehmen, sowohl in Gestalt ganzer Alphabete, als auch einzelner Buchstaben, Inschriften u. s. w. Mit den römischen Lettern und den von ihnen abgeleiteten, namentlich den westgothischen und angelsächsischen beschäftigt sich das erste, mit den Buchstaben des Mittelalters, vom VIII. bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts das zweite Kapitel, und dann erhält jedes der folgenden vier Jahrhunderte ein eigenes Kapitel, so dafs also auch unsere Zeit berücksichtigt ist, mit der zum Theil recht eigenartigen Ausbildung, welche sie der dekorativen Schrift besonders in England und Amerike gegeben hat. Der Technik und der Anwendung der Schrift sind die beiden letzten Kapitel gewidmet, in denen wiederum dem Illustrationsapparat eine besondere Bedeutung zukommt. — So vereinigt sich in dieser musterhaften Publikation Alles, um sie für theoretische und praktische Zwecke als ein höchst brauchbares Lehrbuch erscheinen zu lassen, welches vornehmlich unsern Dekorationsmalern, Illuminatoren, Goldschmieden, die bisher die Bedeutung der Schrift für ihre Zwecke unterschätzt haben, die besten Dienste zu leisten, durchaus geeignet ist. Schnütgen.

Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Im Auftrage der Aufsichtskommission des Museums verfafst von Jakob Stemmler, Pfarrer in Bern. 1895, Verlag von K. J. Wyfs. (Preis Mk. 2,40).

Seine von 1888 an in einzelnen Separatabzügen erschienenen Forschungen über die bedeutendsten kirchlichen Alterthümer, namentlich die unvergleichlichen Paramente der Berner Sammlung hat der Verfasser zusammengefafst und reich illustrirt als „Führer I" durch das grofse neu erbaute Museum herausgegeben. Die „Vorerörterung" behandelt knapp, aber sehr korrekt und klar die Stoffe und die Form der Kirchenparamente, um sofort mit Entstehung und Schicksal des hiesigen Paramentenschatzes bekannt zu machen und die einzelnen Stücke desselben eingehend zu beschreiben. Nach dem berühmten (in der Zeitschrift für christl. Kunst Bd. I Sp. 89—94 beschriebenen) sogen. Feldaltar Karl des Kühnen nehmen die Paramente die allerarste Stelle ein, als Gewebe verschiedene Pluvialien und Dalmatiken, sowie mehrere burgundische Teppiche des XV. Jahrh., als Stickereien namentlich vier gestickte Antependien des XIII.—XIV. Jahrh., und einige spätgothische Kasel- und Chormantelstäbe unter denen diejenigen mit der Darstellung der sieben Sakramente kaum ihres Gleichen haben. Von diesen Prachtstücken können natürlich die ziemlich klein wiedergegebenen Abbildungen nur eine unvollkommene Vorstellung vermitteln. Es wäre daher sehr zu wünschen, dafs ein tüchtiger Verlag den hierfür durchaus qualifizirten Verfasser in den Stand setzen würde, wenigstens ein Dutzend dieser archäologisch und technisch, zugleich vorbildlich so bedeutsamen Gewandstücke in grofsen Farbendrucken zu veröffentlichen mit genauen Erläuterungen der einzelnen Stickarten. Schnütgen.

Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäharbeiten, II. Leinenstickerei, III. Goldstickerei. Von Frieda Lipperheide. Lief. III (Musterlafeln mit Text 15 Mk.). Berlin 1895, Verl. von Fr. Lipperheide.

Diese neue, gewifs von Vielen längst ersehnte Lieferung übertrifft fast noch ihre beiden Vorgängerinnen durch den Reichthum und die Vortrefflichkeit der Illustrationen und durch die praktische Bedeutung des Textes. Die 5 Farbendrucktafeln, welche mit einer Ausnahme italienische Applikations-, Leinen-, Metallstickereien des XVI. und XVII. Jahrh. in natürlicher Gröfse wiedergeben, sind technisch kaum noch zu überbieten. Die ebenfalls auf Tafeln übertragenen, vornehmlich aber in den Text aufgenommenen Holzschnitte lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig, auch diejenigen nicht, welche die verschiedenen Techniken bis in die Einzelheiten zu erläutern, die so dankenswerthe Bestimmung haben. Dürfte Angesichts dieser Erfolge der verdienstvollen Verfasserin, der die Regenerirung der weiblichen Handarbeiten in Deutschland vor allen anderen zu danken ist, noch ein Wunsch geäufsert werden, so möchte er dahin lauten, dafs unter den Vorlagen auch das Mittelalter vertreten sei, welches nicht nur in der Figurenstickerei unerreicht dasteht und wenigstens bei kirchlichen Bedürfnissen mit Recht bevorzugt wird. Schnütgen.

Allegorie auf St. Blasieo. Bemalter Kupferstich, von Marc Rosenberg. Karlsruhe 1895, Druck von G. Braun.

Der durch Zufall in den Besitz des Verfassers gelangte höchst merkürdige bemalte Kupferstich von 93 *cm* Höhe, 61 *cm* Breite zeigt, je nachdem er bei auffallendem oder durchscheinendem Lichte betrachtet wird, zwei ganz verschiedene Darstellungen. Die erste ist in zwei Lichtdrucktafeln wiedergegeben, die zweite entzieht sich der Reproduktion. Das im Jahre 1719 entstandene „bemalte Blatt" stellt in vier horizontal

geschiedenen sehr figurenreichen Gruppen die Patrone von St. Blasien, Aebte, das Hauptwappen und Wohlthäter dar, und der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdriefsen lassen, sie bis in die Einzelheiten hinein historisch zu prüfen und festzustellen. — Was diese Malerei von dem Kupferstich nicht benutzt, vielmehr zugedeckt hatte, stellt sich als Bild eines Baccalaureus mit mehreren Schrifttafeln heraus und diese letzteren erklären das ganze Blatt als Thesenverkündigung und zwar zuerst für Johann Heinrich Hug. Dafs das bezügliche Programm von dem Mönche Johann Bapt. Eiselin, † 1693, ausgearbeitet sei, macht der Verfasser durch scharfsinnige Untersuchung wahrscheinlich. — Für diese Analyse verdient derselbe um so wärmeren Dank, als sie einer bis dahin nicht beachteten, aber leicht wieder auftauchenden Spezialität gilt. R.

Die Oeuvres complètes de Mgr. X. Barbier de Montault haben seit unserem letzten Referate in Bd. V, Sp. 326 wiederum einen Zuwachs von vier Bänden erfahren. Band VII und VIII setzen den im VI. Bande begonnenen V. Haupttheil über die Volksandachten bezw. volksthümlichen frommen Gebräuche fort und handeln vornehmlich von den Taufceremonien, den Fasten- und Abstinenzindulten, dem Reliquienkult, den hl. Messen und sonstigen Devotionsobjekten, den Leidenswerkzeugen des Heilandes, dem Kreuzweg, der Christusfigur, der Verehrung des hl. Joseph und stellen in Bezug auf diese und viele andere wichtige und auch aktuell hochbedeutsame Andachtsgebräuche das gesammte liturgische, archäologische, praktische Material, wie es sich bis in unsere Tage ergeben hat, übersichtlich zusammen. Der IX. und X. Band beschäftigen sich mit der Hagiographie, als deren hervorragendster Kenner der Verfasser mit Recht betrachtet wird, und die hl. Familie, verschiedene Selige und Heilige der neueren Zeit und namentlich der Prozefs der Selig- und Heiligsprechung, sowie mancherlei Reliquien-Behälter, -Aufschriften und -Verehrungen erfahren hier eine eingehende Behandlung. Manche von diesen vorwiegend archäologischen Fragen sind niemals, viele bisher nicht gründlich geprüft worden. Der langjährige Aufenthalt in Italien und besonders in Rom haben es dem Verfasser, dem zu allen Archiven und Schätzen der Zugang offen stand, ermöglicht, mit einer bis dahin unerreichten Vollständigkeit und Zuverlässigkeit alle die Thatsachen, Verordnungen, Einrichtungen zusammenzustellen, die den Inhalt seines grofsen Werkes bilden, dessen Benutzung durch sehr ausgiebige Register noch erleichtert wird. Möge zu dessen Vollendung dem ehrwürdigen Veteran das schon fast ein halbes Jahrhundert den liturgisch-archäologischen Studien geweihte Leben noch ferner gefristet sein, möge aber auch die reiche Frucht dieser mühevollen Arbeiten immer mehr die verdiente Anerkennung finden, namentlich bei dem Klerus, der vor allen Anderen berufen ist, diese Studien mit der Gründlichkeit zu pflegen, zu welcher der Verfasser den Weg gebahnt hat! H.

Gedenkblätter zur siebenzigsten Geburtstagsfeier des Bremer Bildhauers Diedrich Kropp. Auf Wunsch seiner Freunde herausgegeben von Hermann Allmers. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck und dem Porträt des Künstlers. Bremen 1894, Verlag von Eduard Hampe.

Dem biedern tüchtigen Meister sind diese Blätter gewidmet, der aus Bremen gebürtig, von Hähnel unterrichtet und in Rom weitergebildet, seine erfolgreiche Thätigkeit fast ganz seiner Vaterstadt gewidmet hat. Zahlreiche allegorische Sandsteinfiguren an der Börse, manche Statuen an Kirchen und auf Kirchhöfen stellen seinem Fleifse ein glänzendes Zeugnifs aus, und die vorzüglichen Abbildungen von vielen derselben lassen ihn als einen ebenso tief empfindenden wie technisch geschulten Künstler erkennen. G.

Der „Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit" (Verlagshandl. „St. Norbertus" in Wien) bietet in seinem XVI. Jahrg. 1896 wiederum eine grofse Anzahl von Kunstbeilagen und Illustrationen, die zum Theil von Johannes Klein und seinen Nachahmern herrühren, zum gröfseren Theil von mehr im modernen Geschmack komponirenden Künstlern, wie Geiger, Grünnes, Ender, die in ihren geschickt gezeichneten Darstellungen den erbaulichen Ton wohl zu treffen vermögen. G.

Die „Photographische Gesellschaft" in Berlin am Dönhofsplatz hat einen neuen, sehr umfänglichen und reich illustrirten Katalog ihres Kunstverlags herausgegeben, der wegen der überaus grofsen Auswahl von Nachbildungen alter und neuer Meister, sowie wegen der vorzüglichen Ausführung der einzelnen Blätter volle Beachtung verdient. Die I. Abtheilung enthält auf 49 Seiten ein Verzeichnifs der Photogravüren, die durchweg von der vollkommenen Beherrschung der schwierigen aber dankbaren Technik rühmliches Zeugnifs ablegen. Mit der Photographie die Treue in der Wiedergabe des Originals, mit dem Kupferstich den Reiz der farblichen Stimmung und deren Beständigkeit theilend, haben sie mit Recht die Bevorzugung von Seiten der Liebhaber sich erworben und die Herrschaft an den Zimmerwänden sich erobert. Die religiösen Meisterwerke der Düsseldorfer Schule, von Deger, Ittenbach, Müller, Siakel haben vielfach ihren Weg in die christlichen Familien gefunden und die drei unsterblichen Schöpfungen der deutschen, italienischen, spanischen Malerfürsten: die Holbein'sche und Sixtinische Madonna wie der Murillo'sche St. Antonius in Berlin sind in der Zeichnung und Tönung mit solcher Virtuosität reproduzirt, dafs sie den Geaufs der Originale besser vermitteln als irgendwelche sonstige Nachbildungen. Namentlich darf auf den Murillo des Berliner Museums, der die Vision des hl. Antonius in so überaus inniger und ergreifender Form zum Ausdrucke bringt, die Aufmerksamkeit hingelenkt werden, weil die Wärme, mit der dieses Alles durch die zarte Abtönung, die schmelzende Lichtfülle, den harmonischen Goldton wiedergegeben ist, dem betrachtenden Auge eine entzückende Wirkung verschafft. In grofsen Dimensionen (62 × 75 *cm* Bildgröfse) ausgeführt und für 50 Mk. erhältlich, ist diese Gravure sehr geeignet, dem lieblichen sympathischen Meister, der eigentlich an Universalität von keinem erreicht wird, neue Freunde zu gewinnen H.

Digitized by Google

ANZEIGEN.

Benziger & Co. in Einsiedeln, Waldshut und Köln a/Rh.

Soeben erschienen:

Das Leben der allerseligsten Jungfrau Maria, dem katholischen Volke dargestellt von **P. Beat Rohner, O. S. B.,** Pfarrer. Approbirt und empfohlen von 30 Hochwürdigsten Kirchenfürsten. Mit 28 ganzseitigen Bildern von Joseph Ritter v. Führich und 5 Kopfvignetten. 512 Seiten kl. 8°. Gebunden in schwarze Leinwand mit Gold- und Reliefpressung, Rotschnitt M. 2,50.

Wenn schon alles, was auf die Verherrlichung der Gottesmutter hinzielt, jedem katholischen Christenherzen willkommen ist, so hat dieses „Leben Mariä" — der neu durchgesehene erste und Hauptteil des bekannten grossen Werkes „Maria und Joseph" von P. Beat Rohner — wohl besonderen Anspruch auf eine freundliche Aufnahme, trägt es doch alle Bürgschaften der Gediegenheit, Volkstümlichkeit und Zuverlässigkeit in sich.

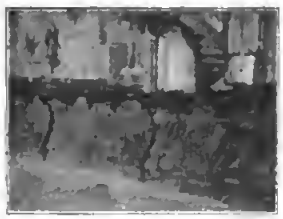
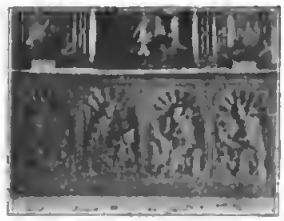
Magnificat. Zwölf Bilder in Lichtdruck auf Karton, aus dem Leben der Mutter des Heilandes. Komponiert und gezeichnet von **Jos. Aug. Untersberger.**

Inhalt: Titelvignette „Maria mit dem Jesuskinde"; 1. Die Verheißung des Erlösers; 2. Die Vermählung Mariens; 3. Die Verkündigung Mariens; 4. Der Besuch bei Elisabeth; 5. Die Geburt Christi; 6. Die Aufopferung Jesu im Tempel; 7. Die drei Weisen aus dem Morgenlande; 8. Die Flucht nach Aegypten; 9. Die Auffindung Jesu im Tempel; 10. Die heilige Familie zu Nazareth; 11. Der Tod des hl. Joseph; 12. Der Abschied Jesu von seiner Mutter.

In gross Quartformat 32 × 23 cm. Elegant gebunden in roth engl. Leinwand mit reicher Goldpressung und Goldschnitt M. 5,—.

Es sind zwölf tiefempfundene, weihevolle Kompositionen eines begabten Künstlers, die hier der Oeffentlichkeit übergeben werden. Allen, die der religiösen Kunst ein Plätzchen in ihrem Heim gönnen und im besondern zu den vielen herrlichen Marienbüchern als würdige Ergänzung einen echt künstlerischen marianischen Bildercyklus wünschen, der durch das Auge zum Herzen spricht, können wir das „Magnificat" warm empfehlen.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie von der Verlagshandlung.

Aus dem illustrirten Kunstkatalog.

Soeben erschien:

Illustrirter Kunstkatalog

enthaltend ca. **1850 Abbildungen** aus dem Gebiete der **Architektur, Malerei, Plastik** und des **Kunstgewerbes**

Hochinteressant für jeden Architekten und Künstler!

In eleganter Ausstattung. Gegen Einsendung von M. 5,— erfolgt Franko-Zusendung.

Otto Schmidt, Kunstverlag, **Wien** VI/1, Münzwardeingasse 11.

Soeben erschien in meinem Verlage und ist bei der unterzeichneten wie bei jeder anderen Buchhandlung zu erhalten:

Die

Baudenkmäler in Frankfurt a. M.

Herausgegeben
mit Unterstützung der Stadt und der Administration des Dr. Johann Friedrich Böhmer'schen Nachlasses
von dem Architekten- und Ingenieur-Verein
und dem Verein für Geschichte und Alterthumskunde.
Bearbeitet von
Carl Wolff, Stadtbau-Inspektor und Regierungs-Baumeister — und — **Dr. Rudolf Jung,** Stadt-Archivar

Erste Lieferung

mit 21 Tafeln in Lichtdruck und 142 Textabbildungen.

Das vorzüglich ausgestattete Werk wird in 5 Lieferungen erscheinen. Preis pro Lieferung M 6.—, des Gesammtwerkes M 30.—. Jede Lieferung ist in sich abgeschlossen und einzeln zu beziehen.

Hochachtungsvoll

K. Th. Völcker's Verlag u. Antiquariat,
Frankfurt a. M., Römerberg 3.

Kirchen-Musikalien.

Der Katalog meines Musik-Verlags mit dem soeben erschienenen

Nachtrag 1895

steht jedem Interessenten auf Verlangen umsonst und portofrei zur Verfügung

L. Schwann in Düsseldorf.

Carl Pöllath's Devotionalienfabrik

PRÄGE-ANSTALT

C. P. Bilder- und Andachtsbücher-Verlag

Oberbayern – Schrobenhausen – Oberbayern

Filiale: Schwabmünchen.

Touristen und Sommerfrischlern

aufs wärmste zu empfehlen ist die bekannte Sammlung von

Meyers Reisebüchern.

Geschickte und zuverlässige Führung.

Vortreffliches und reichhaltiges Kartenmaterial.

= Handliches Format. =

Ausführliche Verzeichnisse gratis in allen Buchhandlungen.

Bibliographisches Institut in Leipzig und Wien.

Als Separat-Abdruck aus dieser Zeitschrift ist erschienen:

Die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen.

Mit zwölf Erweiterungsentwürfen.

Preis 1 Mark. Von **Ludwig Arntz,** Kgl. Bauinspektor. Preis 1 Mark.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Verlag von Jul. Bergas in Schleswig.

Hans Brüggemann und seine Werke.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins

Preis Mk. 2,40. von AUG. SACH. Preis Mk. 2,40.

Zweite völlig neubearbeitete Auflage.

Zum ersten Male ist hier der Lebens- und Bildungsgang des bisher geschichtlich so wenig gekannten Künstlers in Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen gebracht und dabei seinen Hauptwerken, den Altarschreinen in Schleswig und Segeberg, ausführliche Beschreibung und Erläuterung gewidmet.

Ant. Richard, Düsseldorf

fabricirt als

ausschliessliche Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel A und B,

von ersten Künstlern mit Anerkennung angewandt, zur Herstellung **wirklich matter Malereien**, durch Mischen m. **beliebigen Farben**, **wiedergefundenes Altestes Malmittel**, übertrifft alle anderen durch **sammtartige, tiefste und feurigste Töne, dauerhaft und wetterfest**, sehr **wichtig** für **Kirchen- und Monumentalmalerei, besser** als **Tempera-, Oel- u. Wachsmalerei**, zu **Mk. 2.— a. Mk. 3.— p. Ko.** Für den **Anstrich von grossen hellen Flächen** eignen sich besonders gut die **Qualitäten H und S** zu **Mk. 1.— und Mk. — 65 p. Ko. — Gerhardt's Silicatfarbe** für **Façaden** etc. **Gerhardt's Petroleumfarbe.**

Ausführliche Auskunft, Referenzen, Muster und Druckschriften gratis und franco.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br. über „Beissel, **Fra Giovanni Angelico da Fiesole**" bei.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. Beschreibendes Verzeichnifs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440. I. Von E. FIRMENICH-RICHARTZ. Mit Lichtdruck (Tafel IX) 297

Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. Von STEPHAN BEISSEL. Mit Abbildung 307

II. BÜCHERSCHAU: Goyau, Pératé, Fabre, Le Vatican, les papes et la civilisation. Von S. 313

Schultz, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. . . 313

Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Von D. 314

Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Von Keppler. . 315

Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst. Von K. . 318

Hasak, Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Von S. 319

Becker, Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Von G. 320

Adamy, Kunstdenkmaler im Grofsherzogthum Hessen. Kreis Friedberg. Von Schnütgen 320

Kohte, Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. III. Band. Von Schnütgen 321

Plath, Nimwegen. Ein Kaiserpalast Karls des Grofsen. Von K. 321

Pischel, Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche zum hl. Jakobus zu Neisse. Von A. 322

Bourban, Etude sur un bon pasteur et un ambon. Von S. 322

Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des XV. Jahrh. Von S. 323

Stettiner, Die illustrirten Prudentius-Handschriften. Von D. 323

Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim. Von A. . 324

Strange, Alphabets. Von Schnütgen. 325

Stammler, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Von Schnütgen. 325

Lipperheide, Die dekorative Kunststickerei. L. III. Von Schn. 326

Rosenberg, Allegorie auf St. Blasien. Von R. 326

Barbier de Montault, Oeuvres complètes. Von H. . . . 327

Allmers, Gedenkblatter zur siebenzigsten Geburtstagsfeier des Bremer Bildhauers Diedrich Kropp. Von G. . . . 327

„Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit." 1896. Von G. . 328

„Katalog der Photographischen Gesellschaft." Von H. . 328

Ausgegeben am 1. Januar 1896.

HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. HEFT 11.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1895.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERPDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HITLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Rheinischer Meister um 1410: Triptychon: Anbetung der hl. Dreikönige und Heilige.

Unkel am Rhein bei Freiin von Huene.

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

IV. (Schluſs.)

Beschreibendes Verzeichniſs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440.

Mit Lichtdruck (Tafel X.)

Köln. *Dom.*

Der Clarenaltar. Malereien: Auf der Thür des Tabernakels messelesender Priester, daneben auf den Aufsenseiten der Innenflügel in reichem gothischen Rahmenwerk in der unteren Reihe links: Die Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Bad des Christkindes, rechts die Anbetung der hl. Dreikönige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, über den Vorgängen anbetende oder musizirende Engel. In den Bogengiebeln: St. Marcus, die Madonna auf der Mondsichel, St. Johannes Ev. — St. Matthäus, die Krönung Mariä, St. Lukas. Goldgrund. Alle bisher genannten Gemälde sind ausgezeichnete eigenhändige Arbeiten des Meister Hermann Wynrich. Vgl. unsere Lichtdrucke III u. IV (in Heft IV).

In der oberen Reihe: Die Geiſselung Christi, Dornkrönung, Kreuztragung — Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung; in den Bogengiebeln auf jeder Seite: Vera-Icon und anbetende Engel. Goldgrund. Diese Malereien rühren von einer zweiten geringeren Hand.

Auf den Innenseiten der Aufsenflügel auf Leinwand. Links unten: Die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung, Joseph und Maria wandern nach Bethlehem, oben Christus betet im Garten Gethsemane, Judaskuſs, Christus vor Pilatus. Rechts unten: Der Kindermord des Herodes, Rückkehr der hl. Familie aus Aegypten, der Jesusknabe bei den Schriftgelehrten im Tempel; darüber: Christus in der Vorhölle, der auferstandene Erlöser erscheint der Maria Magdalena, die Himmelfahrt Christi. Reiche gemalte Architekturen rahmen die Darstellungen ein. Gepunzter Goldgrund. In einer alterthümlichen Art, zum Theil von Meister Hermann Wynrich übermalt.

Auf den Aufsenseiten. Mittelstück: Crucifixus, Maria, Johannes. Gottvater blickt segnend herab, darüber Christus im Grabe stehend, umgeben von Passionswerkzeugen. Zu den Seiten, unter goldenen Bogen links unten: SS. Clara, Elisabeth, Maria Magdalena; darüber: SS. Franziskus, Ludwig von Toulouse mit seinem Wappen, Antonius. Rechts unten: SS. Catharina, Agnes, Barbara; darüber Johannes Bapt., Nikolaus und Laurentius. Auf rothem gemusterten Grund. Leinwand. — Schulwerk stark restaurirt. Das Altarwerk stand ehemals auf dem Nonnenchor der abgebrochenen Clarakirche. Die Monstranz konnte auch von der Rückseite in das Tabernakel gesetzt werden.

Passavant »Kunstreise« S. 406 und »Kunstblatt« 1841, Nr. 88. Förster »Geschichte der deutschen Kunst« I, S. 208. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 289 und »Gesch. der Malerei« 1, S. 267. Hotho »Malerschule« S. 240 und »Gesch. der christlichen Malerei« S. 388. Schnaase a. a. O. S. 395 ff. Waagen a. a. O. S. 59. Wollmann a. a. O. S. 401. Janitschek a. a. O. S. 210. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe). Sp. 956 und »Kölner Domblatt« Nr. 318. Mohr »Kirchen von Köln« S. 129. Scheibler a. a. O. Sp. 132. Photographien von Schmitz und Nöhring.

Kunibertskirche.

Auf den Innenseiten der Flügelthüren eines Reliquienschreins. Links oben: SS. Kunibert, Ewald alb., Ewald niger; unten: Nikolaus, Maria Magdalena, Georg. Rechts oben: Clemens, Helena, Antonius; unten: Catharina, Barbara, Dorothea unter gothischen Bogen. Goldgrund. Von einem Schüler des Meister Hermann Wynrich. Nach Lotz »Kunst-Topographie« 1862 I, S. 343 aus Heisterbach stammend (?). Nach Scheibler (a. a. O. Sp. 134): „Von einem Zeitgenossen ‚Wilhelms'; sehr weiche Behandlung, kräftige warme Färbung, von auffallend guter Erhaltung."

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 291. Mohr »Kirchen von Köln« S. 106.

Wallraf-Richartz-Museum.

Nr. 6. Triptychon. Im Mittelbilde die Halbfigur der Madonna in braunviolettem, blau gefüttertem Mantel. Das halbnackte Christkind auf ihrem Arme hält einen Rosenkranz und fafst liebkosend das Kinn der Mutter. Die Blume in der Hand Marias wird bald als Bohnenblüthe, Erbse oder Wicke angesehen. Eine sichere botanische Bestimmung scheint nicht möglich aber auch vollkommen gleichgültig. Auf den Flügeln, in kleinerem Maafsstab, rechts: St. Catharina, links: St. Barbara in ganzer Figur. Die Heiligenscheine mit Nameninschrift sind auf den Goldgrund eingepunzt. Auf den Aufsenseiten der Flugel die Dornkrönung Christi auf schwarzem Grund. Nufsbaumbolz (nach Aussage des Herrn Gemälderestaurator Fridt). Mitteltafel hoch 0,59 *m*, breit 0,35 *m*; Flügel breit 0,15 *m*. Hauptwerk des Meister Hermann Wynrich, ausgezeichnet durch die feine Durchführung und den zarten Schmelz des Kolorits. Lichtdruck Tafel VII (in Heft VIII).

Passavant a. a. O. S. 408. Hotho »Malerschule« S. 244 u. »Geschichte der christl. Malerei« S. 389. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 289 u. »Gesch. der Malerei« I, S. 265. Schnaase a. a. O. S. 398. Waagen a. a. O. S. 60. Woltmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Farbendruck bei Janitschek. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 7. Crucifixus, Maria, Johannes, Catharina, Clara, Franziskus, und Ludwig. Am Kreuzespfahl in kleinerem Maafsstab die Stifterin, eine Franziskanerin mit der Beischrift: *suster vreydzwant van malburgh*. Rother Grund. Leinwand, hoch 0,85 *m*, breit 1,16 *m*.

Holzschnitt in Lübke's »Gesch. d. deutsch. Kunst«.

Nr. 8. Die Heiligen Agatha, Agnes, Cäcilia, Barbara, Antonius, Dionysius, Aegidius, Pantaleon. Rother Grund. Leinwand, hoch 0,85 *m*, breit 1,16 *m*. Gegenstück zum vorigen Bilde. Flüchtige aber doch wohl eigenhändige Arbeiten Hermann Wynrich's.

Nr. 9. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Nr. 10. Die Heimsuchung. Schwarzer Grund. Gegenstücke. Eichenholz, hoch 0,81 *m*, breit 0,80 *m*. Von einem Nachfolger Herm. Wynrich's.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291. Photographien von A. Schmitz.

Nr. 11. Tod der hl. Jungfrau. Goldgrund. Rückseite der Tafel

Nr. 12. SS. Johannes Bapt., Catharina, Georg, Margaretha. Holz, hoch 0,76 *m*, breit 0,77 *m*. Von einem Zeitgenossen Hermann Wynrich's. Hart rosa Incarnat, derbe Typen. Von Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 291) irrig mit Nr. 9 u. 10 in Verbindung gebracht.

Photographien von Creifelds.

Nr. 13, 14. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Rother Grund. Holz, hoch 1,60 *m*, breit 0,73 *m*.

Nr. 15. St. Agilolf; Nr. 16. St. Anno auf blauem gestirnten Grund. Aufsenseiten von Nr. 13, 14. Holz, hoch 1,59 *m*, breit 0,72 *m*.

Nr. 17. Die Verspottung und Dornkrönung Christi. In einer Halle. Goldgrund.

Nr. 18. Die Kreuztragung. Goldgrund. Zusammengehörig. Holz, hoch 0,78 *m*, breit 0,75 *m*.

Nr. 19. Die Heiligen Stephanus, Laurentius, Aegidius und Nikolaus. Zu ihren Füfsen drei Stifter. Rother Grund mit Goldmuster. Holz, hoch 0,89 *m*, breit 1,62 *m*. Nachfolger des Hermann Wynrich. Die Tafel gehört nebst den Einzelfiguren SS. Franziskus, Ludwig (Sammlung Schnütgen), Madonna und Heiliger (ehemals Sammlung Merlo) zu einem grofsen Altarwerk und schmückte die Aufsenseiten der Flügel. Die Innenseiten enthielten die „grofse Passion" [Nr. 50—61]. Kugler fand die Bilder bereits auseinandergesägt in der Sammlung Schmitz zu Köln (»Kl. Schriften« II, S. 292).

Schnaase a. a. O. S. 425.

Nr. 20. Christus am Kreuz, umgeben von Maria und den Aposteln Johannes Ev., Petrus Andreas, Jacobus minor, Paulus, Bartholomäus, Thomas und Philippus. In der Höhe schweben klagende Engel. Goldgrund. Reicher spätgothischer Rahmen. Holz, hoch 1,65 *m*, breit 2,43 *m*. Hervorragendes Werk aus der Spätzeit Meister Hermann Wynrich's.

Förster a. a. O. S. 205. Solzmann »Deutsch. Kunstblatt« 1853 S. 51. Hotho »Malerschule« S. 247 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 390. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 290 und »Geschichte der Malerei« I, S. 270. Schnaase a. a. O. S. 399. Janitschek a. a. O. S. 211. »Zeitschrift für christl. Kunst« V, Nr. 4 mit Lichtdruck. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 21—26. Die kleine Passion.

21. Christus im Garten Gethsemane und Gefangennahme, 22. Christus vor Pilatus und Geifselung, 23. Dornkrönung und Kreuzschleppung, 24. Crucifixus, Maria und Johannes, 25. Kreuzabnahme, 26. Grablegung. Blauer Grund mit Sternen. Eichenholz, hoch 0,35 *m*, breit 0,33 *m* jede Tafel. Ehemals Sammlung

Schmitz in Köln. — Von einem tuchtigen Schüler des Meister Hermann Wynrich (restaurirt).

Photographien von Nöhring. Hotho »Malerschule« S. 249. Schnaase a. a. O. S. 397.

Nr. 27, 28. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Rother gemusterter Grund. Eichenholz, hoch 0,48 *m*, breit 0,36 *m*. Ehemals Sammlung Schmitz. Von derselben Hand wie Nr. 21—26.

Nr. 29. Die Heiligen Laurentius und Stephanus. Rother gemusterter Grund. Eichenholz, hoch 0,48 *m*, breit 0,36 *m*. Ehemals Sammlung Schmitz. Von derselben Hand wie Nr. 21—26.

Nr. 30. Triptychon. Im Mittelbild die hl. Sippe. Auf den Flugeln: links die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Geburt Christi, rechts die Heimsuchung und Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Aufsen der Erlöser, umgeben von Passionswerkzeugen, SS. Andreas, Gregor, Elisabeth und Anna. Goldgrund. Eichenholz, Mittelbild hoch 0,86 *m*, breit 0,95 *m*; Flügel breit 0,40 *m*. Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Hotho »Malerschule« S. 250 u. »Geschichte der christl. Malerei« S. 391. Schnaase a. a. O. S. 402. Photographie von Nöhring.

Nr. 31. Christus im Garten Gethsemane.

Nr. 32. Christus vor Pilatus.

Nr. 33. Die Kreuzabnahme.

Nr. 34. Das jüngste Gericht. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,44 *m* jede Tafel. Von derselben Hand wie Nr. 30.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 291.

Nr. 35. Triptychon. Christus am Kreuz, zu den Seiten die Heiligen Maria, Petrus, Andreas, Catharina — Johannes, Barbara, Paulus, Justina. Unter dem Kreuze kniet ein geistlicher Stifter. Goldgrund. An den Aufsenseiten der Flügel auf rothem Grunde Apollonia, Johannes Bapt. — Valerianus, Cäcilia. Eichenholz, Mitteltafel hoch 0,97 *m*, breit 0,96 *m*; Flügel breit 0,40 *m*. Später Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 290 und »Geschichte der Malerei« I, S. 270.

Nr. 36. Crucifixus, Maria, Johannes. Rother Grund. Leinwand, hoch 0,97 *m*, breit 0,76 *m*.

Nr. 37. St. Petrus und St. Andreas. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,91 *m*, breit 0,55 *m*. Ehemals Sammlung Merlo. Helle Farben, der Art des Hermann Wynrich nur wenig verwandt.

Nr. 38. Fünf Vorgänge aus dem Leben des hl. Antonius. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,67 *m*.

Nr. 39. Martyrium der 10000 Heiligen. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,67 *m*. Gegenstück zum vorigen Bilde.

Nr. 40. Die Kreuzigung Christi. In der Mitte erscheint Christus zwischen den Schächern am Kreuze. Maria Magdalena umfafst den Kreuzespfahl, rechts ein Bettler mit Kind, der die Hand zum Heiland erhebt. Longinus stöfst die Lanze in die Seite des Herrn. Reiter und Kriegsknechte umgeben das Kreuz. Im Vordergrund Maria im Kreis klagender Frauen, St. Veronika mit dem Schweifstuch, St. Johannes von Juden verspottet. Rechts die Kriegsknechte um den hl. Rock würfelnd. Vorn zwei geistliche Donatoren. Goldgrund. Holz, hoch 1,90 *m*, breit 1,26 *m*. Vorzügliches Werk eines niederrheinischen Nachfolgers des Hermann Wynrich, durch die zarten hellen Farben und die feinen Köpfchen besonders anziehend. Vielleicht eine spate Arbeit des Meisters der Altarflügel im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht. — Westfälische Schule henannt. Nach Kugler (»Kl. Schriften» II, S. 292 und »Gesch. der Malerei« I, S. 270) von derselben Hand wie Nr. 1238 im Berliner Museum. Der rheinische Ursprung der Tafel erscheint einigen Forschern zweifelhaft. Nordhoff (»Bonner Jahrb.« 68 (1880) S. 69—71) theilt die Tafel mit Bestimmtheit der Soester Malerschule zu und bezeichnet dieselbe „theilweise als eine Arbeit Conrad's".

Hotho a. a. O. S. 254. Schnaase a. a. O. S. 401. Janitschek a. a. O. S. 214. Photographie von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 42. Votivtafel der Familie van Wasserfass. Die Kreuztragung, Anheftung an den Kreuzespfahl und Kreuzigung Christi. Figurenreiche Darstellungen in einer Landschaft. Goldgrund. Eichenholz, hoch 1,27 *m*, breit 1,75 *m*, entstand in Köln um 1432/33. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 287 u. »Gesch. der Malerei« I, S. 241): „von einem Vorgänger des sogenannten Meister Wilhelm".

Hotho a. a. O. S. 252. Schnaase a. a. O. S. 401. „Später als der Pseudo-Wilhelm." Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von A. Schmitz.

Nr. 44. Crucifixus, Maria, Johannes. Die aus Holz geschnitzten Köpfe wurden in späterer Zeit aufgesetzt. Rother Grund. Holz, hoch 0,89 *m*, breit 0,62 *m*.

Nr. 57. Votivtafel des Canonicus Johann v. Voirborch († 1431 Sept. 9). Die Madonna mit dem Kind, St. Hieronymus und der geistliche Stifter auf blumigem Rasen knieend. Eichenholz, hoch 0,99 *m*, breit 0,71 *m*. In älterer Zeit übermalt, zeigt noch Anklänge an die hier behandelte Stilrichtung. Nach Schnaase (a. a. O. S. 420 Anm.) bereits unter „dem Einfluſs des Dombildmeisters".

Nr. 211. Die Kreuzigung Christi, vorn zwei Karthäuser und ein weltlicher Stifter. Goldgrund.

Nr. 212. Die Kreuzabnahme, vorn die Stifterin und zwei Nonnen.

Nr. 213. Martyrium der hl. Ursula, mit Ansicht der Stadt Köln um 1411. Leinwand, hoch 0,60 *m*, breit 1,77 *m* (restaurirt).

Ennen „Prospekte der Stadt Köln", »Jahrb. der Königl. Preuſs. Kunstsammlungen« II (1881), und »Der Dom zu Köln« S. 57. Photographie von A. Schmitz.

[Nr. 50—61 alte Nummer.] Die sogenannte groſse Passion. Goldgrund. Holz, jede Tafel hoch 0,89 *m*, breit 0,55 *m*. Nachfolger des Hermann Wynrich, zum Theil stark übermalt. Gehört zu einem groſsen Altarwerk (ehemals in der Sammlung Schmitz zu Köln) und zierte die Innenseiten der Flügel.

Kugler a. a. O. S. 293. Schnaase a. a. O. S. 425. Janitschek a. a. O. S. 211.

[Nr. 62, 63.] Apostel. Goldgrund. Holz, hoch 0,58 *m*, breit 0,37 *m*.

[Nr. 82.] Zwei anbetende Magier. Schwarzer goldgemusterter Grund. Eichenholz, h. 0,31 *m*, breit 0,18 *m*. Gehört zu Nr. 92.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 287 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241.

[Nr. 83.] Crucifixus, Maria, Johannes und Stifter. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,40 *m*.

[Nr. 91.] Madonna in einer Landschaft Holz, hoch 0,18 *m*, breit 0,13 *m*. Spät.

[Nr. 92.] Crucifixus, Maria, Johannes und geistlicher Stifter. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,31 *m*, breit 0,18 *m*. Gehört zu Nr. 82.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 287 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241.

[Nr. 93.] Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Holz, hoch 0,55 *m*, br. 0,38 *m*.

[Nr. 96.] Leben Jesu in vielen Darstellungen. Leinwand, hoch 1,20 *m*, breit 3,96 *m*. Aus der spätesten Zeit der hier besprochenen Stilrichtung. Roh, zum Theil überschmiert.

[Nr. 98.] St. Veronika mit dem Schweiſstuch. Holz, hoch 0,59 *m*, breit 0,31 *m*.

[Nr. 111.] Anbetung der hl. Dreikönige. Rother Grund. Holz, hoch 0,54 *m*, breit 2,42 *m*.

[Nr. 112.] St. Maria Magdalena, beim Gastmahl dem Erlöser Haupt und Füſse salbend. Rother Grund. Holz, hoch 0,54 *m*, breit 2,42 *m*.

[Nr. 115.] Stigmatisation des hl. Franziskus. Holz, hoch 1,13 *m*, breit 0,69 *m*. Rohes Machwerk.

Im Depot. Die Kreuzabnahme. In älterer und neuerer Zeit roh übermalt. Die Gewänder noch in langgezogenen Falten. Vgl. C. Aldenhoven „Meister Wilhelm". Kongreſsbericht 1894a S. 9. Auf der ehemaligen Rückseite der Tafel „die Wunder der hl. Elisabeth". Holz, hoch 1,22 *m*, breit 0,46 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 397.

Sammlung Dormagen (im städt. Museum).

Das schmerzvolle Antlitz Christi auf dem Schweiſstuch der hl. Veronika. Ehemals bei Dr. Kerp.

Passavant a. a. O. S. 409. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291. Schnaase a. a. O. S. 399.

Crucifixus, Maria, Johannes. Ehemals bei Dr. Kerp.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291.

Sammlung Nelles.

Der Pallant'sche Altar. 3 Tafeln. a) Symbolische Darstellung der Befreiung der armen Seelen im Fegfeuer durch die Werke der Barmherzigkeit. Im Vordergrunde die Stifterfamilie. Nachtlandschaft. Eichenholz, hoch 0,89 *m*, breit 0,52 *m*. b) St. Aegidius und der König Flavius. Der landschaftliche Hintergrund ist übermalt. c) Innenseite eines Flügels mit sechs Darstellungen in drei Reihen: St. Johannes Bapt. empfängt himmlische Botschaft; Die Verlobung der hl. Catharina; Christus erscheint St. Johannes Ev.; St. Lucia am Grab der hl. Agatha; St. Antonius von Raben gespeist; Die nackte St. Barbara von einem Engel bekleidet. Goldgrund. Stiftung des Grafen Werner II. von Pallant 1429. Aus der spätesten Zeit der hier besprochenen Stilrichtung. Von groſsem malerischen Reiz. Die Falten der Gewandung bereits in scharfen Kanten gebrochen. Eichenholz, hoch 0,81 *m*, breit 0,455 *m*.

Lempertz Auktionskatalog 1895 Nr. 108—110. Bei der Versteigerung 16. Dez. 1895 gelangte Tafel a in den Besitz des Herrn Kommerzienrath Beissel in Aachen; Tafel b in das Germanische Museum zu Nürnberg; Tafel c erwarb Herr Kunsthändler Steinmeyer in Köln.

»Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893), Nr. 2 mit Lichtdrucktafeln. Photographien von A. Schmitz.

Sammlung Schnütgen.

St. Franziskus v. Assisi — St. Ludwig von Toulouse, auf rothem Grund, Holz hoch 0,90 *m*, breit 0,43 *m*. Ehemals Sammlung Merlo und Rubl in Köln. Nachfolger des Herm. Wynrich. Gehört zu einem grofsen Altarwerk, ehemals Sammlung Schmitz zu Köln.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 292. »Zeitschrift für christl. Kunst« IV (1891), Lichtdrucktafel I.

Zwei zusammengehörige Tafeln mit je sechs Passionsszenen in drei Reihen. 1. Abendmahl, 2. Christus im Garten Gethsemane, 3. Judaskufs, 4. Gefangennahme, 5. Christus vor Kaiphas, 6. Christus vor Pilatus, 7. Christus wird gerichtet, 8. Geifselung, 9. Entkleidung Christi, 10. Ecce homo, 11. Kreuztragung, 12. Kreuzigung. Von derselben Hand wie Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum. Leinwand, hoch 0,34 *m*, breit 0,27 *m*. Ehemals bei Maler Söller in Mülheim.

Christus vor Kaiphas — Christus vor Pilatus. Von derselben Hand wie Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum. Leinwand auf Eichenholz. Jede Tafel hoch 0,31 *m*, breit 0,225 *m*.

Christus vor Pilatus. Leinwand, hoch 0,32 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Becker in Deutz.

Vier Tafeln mit je zwei hl. Jungfrauen. 1. Catharina, Barbara; 2. Dorothea, Apollonia; 3. Margaretha, Agnes; 4. Lucia und Ursula. Rother Grund. Tannenholz, hoch 0,69 *m*, breit 0,58 *m*. Ehemals Sammlung Ramboux. Wahrscheinlich westfälischen Ursprungs.

Die Himmelfahrt Christi. Holz, hoch 0,70 *m*, br. 0,58 *m*. Die Kreuztragung. Holz, hoch 0,82 *m*, breit 0,61 *m*. Ehemals Berliner Sammlung. Vielleicht westfälischen Ursprungs.

Die Geisselung und die Verspottung Christi, in eine schlanke, röthliche Architektur, welche eine rein dekorative (nicht zu entziffernde) Inschrift zeigt, sehr geschickt hineinkomponirt und mit Lasurfarben fein ausgeführt. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,45 *m*. Aus Braunschweig stammend, vielleicht westfälischen Ursprungs.

Die Auferstehung Christi; Rückseite: die Himmelfahrt. Elfenbein, hoch 10,75 *cm*, breit 5,75 *cm*. Ehemals Sammlung Garthe in Köln.

Leipzig. *Sammlung Felix.*

Maria mit dem Kinde auf gothischem Thronsessel, umgeben von den Apostelfürsten, den beiden Johannes, St. Georg und sieben hl. Jungfrauen. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,335 *m*, breit 0,235 *m*. Der kölnische Ursprung des überaus feinen reizvollen Bildchens erscheint mehreren Forschern nicht gesichert. Ehemals Sammlung Rubl in Köln Nr. 37.

Lübke »Deutsch. Kunstblatt« 1855, S. 157. »Schasler's Dioskuren« 1865 Nr. 45. Schnaase a. a. O. S. 404. Janitschek a. a. O. S. 212. Kunsthistor. Ausstellung in Köln 1876 Nr. 2. Photographie von A. Schmitz. Farbendruck von Kellerhoven 1872.

London. *Nationalgallery.*

Nr. 687. St. Veronika breitet das Schweifstuch mit dem Abbild Christi aus. Das Antlitz des Heilandes ohne den Ausdruck des Schmerzes ist von breitem Goldnimbus umgeben. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,83 *m*, breit 0,52 *m*. Ehemals Sammlung Weyer in Köln Nr. 116. Von einem unmittelbaren Schüler Meister Hermann Wynrich's.

Förster a. a. O. S. 208. Hotho a. a. O. S. 244. Weyden im »Deutsch. Kunstblatt« 1851, S. 4. Unger ebenda 1853, S. 279. Schnaase a. a. O. S. 399. Photographie von A. Schmitz.

München. *Königl. Pinakothek.*

Nr. 1. St. Veronika mit dem Sudarium, auf welchem das schmerzvolle, dorngekrönte Antlitz Christi erscheint. Auf dem Fliesenboden sitzen zu den Seiten je drei singende Engelchen. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,76 *m*, breit 0,47 *m*. Sammlung Boisserée. Eigenhändiges ausgezeichnetes Werk Hermann Wynrich's.

Passavant a. a. O. S. 408. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 524, »Gesch. der Malerei« I, S. 268. Hotho »Malerschule« S. 243 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 389. Schnaase a. a. O. S. 398. Waagen a. a. O. S. 60. Wultmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Lithographie von R. Strixner mit der Bezeichnung „byzantinisch-niederrheinisch". Photographie von Hanfstängl. Lichtdruck von Bruckmann.

Nr. 2. Maria mit dem Christkind auf einem Thron sitzend, umgeben von hl. Jungfrauen. Blaugeflügelte Engel schweben umher und halten eine Krone über Marias Haupt. Goldgrund. Rundbild auf Holz, 0,75 *m* im Durchmesser. Sammlung Boisserée. Von einem späten Nachfolger Hermano Wynrich's, derbe Gesichtstypen.

Hotho a. a. O. S. 252. Schnaase a. a. O. S. 404. Janitschek a. a. O. S. 212.

Neuss. *Sammlung Dr. Sels.*

Die Himmelfahrt Christi. Zu den Seiten Maria und die Apostel mit emporgewandten Köpfen. Goldgrund. Holz. Wahrscheinlich westfälischen Ursprungs.

Nürnberg. *Germanisches Museum.*

Nr. 7. Maria in rothem, grün gefüttertem Mantel, welcher über das Haupt gezogen ist

und nur vorn das blaue Gewand erkennen läfst, trägt das Christkind auf dem Arm. Dieses ist nur mit einem durchsichtigen Tüchlein bedeckt und hält ebenso wie die Madonna eine Erbsenblüthe in der Hand. Punzirter Goldgrund. Halbfigur. Eichenholz, hoch 0,54 *m*, br. 0,36 *m*. Sammlung Boisserée. Stark übermalt. Nach Passavant (»Deutsch. Kunstblatt« 1841, Nr. 87) und Förster (a. a. O. S. 205) vom sogenannten „Meister Wilhelm". Nach Waagen (»Kunstwerke und Künstler in Deutschland« 1843, S. 171 und »Deutsches Kunstblatt« 1841, Nr. 88), Hotho (»Malerschule« S. 248 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 390) und Kugler (»Gesch. der Malerei«, S. 269) keine eigenhändige Arbeit des Meisters.

Schnaase a. a. O. S. 404. Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von Höfle in Augsburg. Autotypie Klass. Bilderschatz Nr. 745.

Nr. 88. St. Catharina in blafsgrünem, hellroth gefüttertem Mantel über weifsem, silbergemustertem Unterkleid. Sie hält Schwert und Rad in der Hand. Neben ihr kniet in kleinerem Maafsstab der Donator.

Nr. 89. St. Elisabeth in blauem, grün gefüttertem Mantel über grauem Unterkleid, das Haupt mit weifsem Matronenschleier bedeckt, reicht einem Krüppel ein Gewand.

Gegenstücke. Der rothe gemusterte Grund und die Goldnimben sind erneuert. Tannenholz, hoch 1,40 *m*, breit 0,45 *m*. Sammlung Boisserée. Im Katalog „Fränkisch um 1400" benannt; eigenhändige Arbeiten Meister Herm. Wynrich's. Nach Hotho (»Malerschule« S. 247) von einem „getreueren Schüler".

Waagen a. a. O. S. 168. Kugler a. a. O. S. 269. Schnaase a. a. O. S. 404. Wollmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von Höfle in Augsburg.

Nr. 8. Die Apostel Thomas, Andreas, Matthäus, Simon, statuarische Einzelfiguren unter gothischen Baldachinen. Schulwerk. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,55 *m*, breit 0,67 *m*. Sammlung Boisserée.

Waagen a. a. O. S. 173. Kugler »Gesch. der Malerei« I, S. 271. Hotho a. a. O. S. 247. Schnaase a. a. O. S. 404.

Nr. 9. St. Ursula, zweimal dargestellt, und St. Johannes Bapt. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,98 *m*, breit 0,61 *m*.

Nr. 10. SS. Johannes Ev., Catharina, Barbara. Goldgrund. Gegenstück zur vorigen Tafel. Der kölnische Ursprung erscheint nicht gesichert (vielleicht oberrheinisch).

Nr. 94. Beerdigung eines Heiligen. Holz, hoch 1,21 *m*, breit 1,12 *m*. Vielleicht kölnischer Herkunft.

Schleifsheim. *Königl. Gemälde-Gallerie.*

Nr. 1. St. Paulus. Rückseite: St. Ludwig von Toulouse. Holz, hoch 0,54 *m*, br. 0,20 *m*. Sammlung Boisserée, niederrheinisch.

Sigmaringen. *Fürstlich Hohenzollernsches Museum.*

(Ueber die altkölnischen Gemälde dieser Sammlung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. L. Scheibler werthvolle Notizen.)

Nr. 191. Triptychon. Mittelbild: Die Madonna das Christkind säugend, Halbfigur, auf gepunztem Goldgrund. Auf den Flügeln: innen musizirende Engel, aufsen Christus und ein anbetender Donator. Holz, hoch 0,27 *m*, breit 0,31 *m*. Ehemals Sammlung Weyer zu Köln Nr. 100. „Früh, wohl ‚Zeit Wilhelms'; zart aber flüchtig ausgeführt; besonders warm, klar" (Scheibler).

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 193. Anbetung der hl. Dreikönige.

Nr. 196. Beweinung.

Nr. 198. Martyrium der hl. Catharina. Holz, jede Tafel hoch 0,36 *m*, breit 0,26 *m*. Die Darstellungen scheinen eher oberrheinischen Ursprungs; „ziemlich rohe, verzerrte Gesichter" (Scheibler). Photographie.

Nr. 195. Crucifixus, Maria das Schwert im Herzen, Johannes, der hl. Bischof Adalbertus und der knieende Donator. Goldgrund. Holz hoch 0,46 *m*, breit 0,265 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 99. „Schule Wilhelms; ziemlich unbedeutend" (Scheibler).

Kunsthistor. Ausstellung zu Köln 1876, Nr. 3. Photographie von A. Schmitz.

Nr. 197. Die Kreuzigung Christi. Goldgrund. Holz, hoch 0,58 *m*, breit 0,44 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 145. „Sehr lange Figuren; Bewegung und Ausdruck recht gut, helle etwas bunte Farben" (Scheibler).

Nr. 199 Triptychon. In der Mitte die Anbetung der hl. Dreikönige. Auf den Flügeln: SS. Catharina und Agnes. An den Aufsenseiten: die Verkündigung. Goldgrund. Holz, hoch 0,35 *m*, breit 0,33 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 113. „Wohl Zeit ‚Wilhelms'; recht anmuthig in Bewegungen und Köpfen, besonders Maria innig. Auf den Flügelbildern die Gewänder mit rohen Umrissen" (Scheibler).

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 212. Symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnifs Mariä. Holz, hoch 0,33 *m*, breit 0,44 *m*. Ehemals Sammlung Dr. Vosen in Köln.

Lehner in Lützow's »Kunstchronik« XIII, Nr. 5. Sp. 84/85.

Trier. *Bei Frau Wittwe Eduard Puricelli.*

Flügelaltärchen. Im Mittelbilde: die Anbetung der hl. Dreikönige. Auf den Flügeln, innen: SS. Catharina in gelbem, blau gefüttertem Mantel und Helena in violettem Mantel. Aufsen auf rothem Grund: die Verkündigung. Goldgrund. Eichenholz, Mittelstück hoch 0,43 *m*, breit 0,26 *m*; Flügel breit 0,10 *m*. Der Art des Meister Hermann Wynrich in den erhaltenen Theilen nahestehend. In älterer und neuerer Zeit stark übermalt.

Unkel a. Rh. *Bei Freifrau von Huene.*

Flügelaltärchen mit reich geschnitztem gothischen Rahmen. Im Mittelbilde die Anbetung der hl. Dreikönige. Die Madonna, eine Krone auf dem Haupte, thront links und hält in ihren Armen das nackte, nur mit einem Tuch umhüllte Kind, welches eifrig nach dem Geschenk des greisen Kaspar greift. Dieser ist in's Knie gesunken im Begriff, die Hand des Christkindes zu küssen. Weiter zurück stehen die beiden andern Magier. Auf dem rechten Flügel ein greiser Bischof in blauem Ornat und eine Nonne (St. Walpurgis oder Gertrud); links zwei bärtige Heilige. Goldgrund. Leinwand auf Eichenholz, Mittelbild hoch 0,80 *m*, br. 0,48 *m*, Flügel breit 0,24 *m*. Nach Passavant (»Kunstreise« S. 409) und Schnaase (a. a. O. S. 400) stammt das Triptychon aus einem Nonnenkloster zu Andernach, nach Kugler (»Kleine Schriften« II, S. 291) aus einem Kloster zu Boppard. Hier fand es Jean Claude von Lassaulx im Beginn unseres Jahrhunderts bei einer Handwerkerfamilie und erwarb es um zwei Kronenthaler.

Die Gemälde sind durch die Innigkeit der Empfindung, die Anmuth und Holdseligkeit im rundlichen Antlitz der Madonna und des lockigen Christkindes besonders anziehend. Die Typen der Männer sind derber und ausgesprochener, doch edel und würdig; besonders hervorzuheben ist die ehrwürdige Gestalt des hl. Bischofs mit den milden Gesichtszügen. Das Kolorit ist warm und leuchtend; am wenigsten befriedigt die noch recht unsichere Durchbildung der Körper in gemessener statuarischer Haltung. Die Verhältnisse sind unorganisch, die Gliedmafsen, z. B. die Arme gründlich verzeichnet. Treffliches Werk eines rheinischen Meisters im Anschlufs an Hermann Wynrich, hat durch Abblättern gelitten. Vergl. unsere Lichtdrucktafel X (in diesem Hefte).

Utrecht. *Erzbischöfliches Museum.*

Die beiden Flügel eines Altarwerkes. Auf den Innenseiten 1. die Verkündigung in reich ausgestatteter Halle, in der Höhe Gottvater und Engel; 2. die Heimsuchung. In winzigem Maafsstabe im Leibe der hl. Elisabeth St. Johann Bapt., der den ungeborenen Erlöser anbetet, der hl. Geist, Engel mit Spruchbändern; 3. die Geburt Christi. Maria auf einem Ruhebett ausgestreckt, drückt das Kind liebevoll an die Lippen. St. Joseph bereitet das Mahl in einer Pfanne. In der Ferne die Verkündigung an die Hirten; 4. die Anbetung der hl. Dreikönige. Joseph lugt hinter einem Vorhang hervor. Der jüngste Magier ist bereits als Mohr dargestellt. — 5. Die Auferstehung; 6. die Himmelfahrt Christi; 7. die Herabkunft des hl. Geistes; 8. der Tod der hl. Jungfrau. Goldgrund. Auf den Aufsenseiten in geringerer Ausführung auf rothem Grund: 1. Christus im Garten Gethsemane; 2. Christus vor Pilatus; 3. die Geifselung Christi; 4. die Dornkrönung.

Leinwand auf Eichenholz, hoch 0,74 *m*, br. 0,58 *m*. Das vorzügliche Werk stammt aus einer Pfarrkirche bei Oberwesel und war ehemals im Besitz des Canonicus Seydel zu Köln. Die feine Zeichnung und das belle zartgetönte Kolorit der Gemälde auf den Innenseiten verleihen den Tafeln einen hervorragenden Werth und legen die Vermuthung nahe, dafs dieselben eine frühe Arbeit jenes niederrheinischen Meisters sind, von dem die Kreuzigung Nr. 40 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln herrührt. Janitschek (a. a. O. S. 214) wagt keine Entscheidung, ob die Gemälde rheinischen oder westfälischen Ursprungs „da auch hierin Soester und Kölner Einflüsse sich die Waage halten".

Schnaase a. a. O. S. 401. Nordhoff »Bonner Jahrbücher« 68 (1880), S. 109 ff. W. Mengelberg St. Bernulphus Gilde, Utrecht 1888, S. 55, mit zwei Lichtdrucktafeln. Photographien von Nöhring.

Xanten. *St. Victorskirche.*

Holzkästchen. Auf dem Deckel die überschlanke Madonna mit dem nackten Christkind, von Priestern und Dominikanermönchen verehrt. Niederrheinisch um 1441, hoch 0,235 *m*. breit 0,20 *m*.

Digitized by Google

Holzkästchen. Auf dem Deckel St. Dominikus von Kanonikern und Dominikanern verehrt. Niederrheinisch, hoch 0,315 *m*, breit 0,275 *m*.

Clemen: »Kunstdenkmäler« I, S. 386. »Kunsthistor. Ausstellung in Köln« 1876, Nr. 8. Photographie von A. Schmitz.

Standort unbekannt.

Ehemals in der Sammlung Weyer in Köln 1862.

Nr. 97. Christus und der ungläubige Thomas. Holz, hoch 0,92 *m*, breit 0,42 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 400.

Nr. 102. St. Elisabeth führt Blinde und Lahme. Goldgrund. Holz, hoch 0,64 *m*, breit 0,50 *m*. Vielleicht vom Meister des älteren Sippenaltars Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 103. Christus als Gärtner erscheint Maria Magdalena, zu den Seiten zweimal St. Barbara. Rother Grund. Holz, hoch 0,97 *m*, br. 1,12 *m*. Roh.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 104. Die Kreuzabnahme. Goldgrund Holz, hoch 0,59 *m*, breit 0,28 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 105. Die Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Holz, hoch 1 *m*, breit 1,53 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 117. Brustbild der Madonna mit dem Kinde. Holz, hoch 0,51 *m*, breit 0,29 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 122. St. Ursula und Aetherius. Leinwand, hoch 1,27 *m*, breit 1,05 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Ehemals Sammlung Ruhl in Köln 1876.

Nr. 38/39. Das Abendmahl, die Grablegung. Goldgrund. Holz, hoch 0,105 *m*, breit 0,115 *m* jedes Bildchen.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 40/41. Die Verkündigung und die Geburt Christi. Dunkler Grund. Leinwand, hoch 0,31 *m*, breit 0,165 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 401 Anm.

Dazu gehörig Kreuzigung Christi und Kreuztragung (ehemals bei Merlo). Christus am Oelberg und Geifselung (ehemals bei Fromm).

Ehemals Sammlung Merlo 1891.

Die gekrönte Madonna, das Christkind auf dem Arme. Rother, goldgemusterter Grund. Holz, hoch 0,91 *m*, breit 0,42 *m*.

Lithographie von P. Deckers. Schnaase a. a. O. S. 404. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 960.

Einzelfigur eines Heiligen. Beide Tafeln gehörten zu einem grofsen Altarwerk. Ehemals Sammlung Schmitz zu Köln.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 292.

Die Geburt Christi (Auktionskatalog 1891, Nr. 212).

Schnaase a. a. O. S. 404.

Ehemals Sammlung Clavé von Bouhaben 1894.

Nr. 79. Tafel mit zwölf kleinen Passionsszenen. Goldgrund. Holz, hoch 1,10 *m*, breit 0,82 *m*. Nach Scheibler von einem älteren Zeitgenossen „Meister Wilhelm's", zeigt „noch Anklänge an den rein gothischen Stil vor „Meister Wilhelm". Nordhoff (»Bonner Jahrb.« 68 (1880), S. 82) bemerkt in den Darstellungen „Anklänge an die Soester Schule, der sie auch der Tradition zufolge angehören".

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 287. Photographie von A. Schmitz.

Nr. 80. St. Veronika mit dem Vera Icon. Goldgrund. Holz, hoch 0,32 *m*, breit 0,28 *m*.

Kugler: »Kleine Schriften« II, S. 292.

Ehemals in der Sammlung Beresford Hope zu London.

„Flügelaltärchen. Altdeutsch um 1400.

In der Mitte unter gothischem Baldachin Christus und die hl. Jungfrau, darunter Christus von Engeln gestützt, doch lebend dargestellt. Zu den Seiten je vier Heilige. Auf den Flügeln in zwei Reihen oben zehn Heilige, unten die vier lateinischen Kirchenväter. Auf den Aufsenseiten oben die Anbetung der hl. Dreikönige unten zahlreiche Heilige. An dem Aufsatz innen zwei Heilige, aufsen die Verkündigung. Goldgrund. Das feinste und ausgezeichnetste Specimen einer Miniatur in Tempera auf Holz, welches ich bisher von altdeutscher Kunst dieser Periode gesehen habe. Die lebendigen und individuellen Köpfe drücken zartes Gefühl aus. Die Ausführung ist überaus weich, die bräunlichen Töne im Weifs deuten auf den Gebrauch von Ambrafirnis."

Waagen: »Treasures IV. Galleries and Cabinets of Art in Great-Britain.« London 1857, pg. 190.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

Die St. Luciuskirche zu Chur.

Mit 2 Abbildungen.

I.

Beim Anblick der Stadt Chur, sagt Mayer in der Vorrede zu seiner verdienstvollen, die Geschichte der Kirche, des Klosters und des Seminars St. Lucius bei Chur behandelnden Schrift, „fällt ein Gebäude besonders in's Auge, das nur wenige Schritte ob der Kathedrale, am Fufse des Mittenberges gelegen, die ganze Stadt beherrscht. Es ist dies das ehemalige Kloster und jetzige Priesterseminar St. Luzi, einer der historisch merkwürdigsten Punkte des Bisthums Chur. Einst die Grabstätte des Landesapostels, die älteste Kirche und ursprüngliche Kathedrale von Chur, hat der Ort im Laufe der Zeit die verschiedensten Schicksale erlebt und fast alle umgestaltenden Epochen der Kirchengeschichte haben auch in St. Luzi eine gänzliche Veränderung hervorgerufen.“[1]) Aber trotz dieser Umgestaltungen ist in dem Bestande der Luciuskirche ein Bautheil erhalten geblieben, der mit weitgehender Sicherheit noch dem VI. Jahrh. zugewiesen werden darf und damit die so überaus spärliche Zahl der Erstlingswerke kirchlicher Baukunst diesseits der Alpen um ein höchst bedeutsames Beispiel vermehrt. Bei der Wichtigkeit, die unter diesen Umständen die überkommenen Nachrichten für die Datirung besitzen, halte ich es für richtig, in knappen Umrifslinien die Geschichte des Gotteshauses vorauszuschicken.

Die Bischofsstadt Chur, die Hauptstadt des schweizerischen Kantons Graubünden, zählt zu den ältesten Sitzen christlicher Kultur diesseits der Alpen. Nach alter Tradition[2]) verehrt die Kirche von Chur ihren Apostel in dem hl. Lucius. Eine wichtige Stütze findet diese Ueberlieferung in einer »vita s. Lucii confessoris«, die schon in einem dem IX. Jahrh. angehörigen Bücherverzeichnifs von St. Gallen angeführt ist[3]) und noch jetzt in der dortigen Stiftsbibliothek aufbewahrt wird.[4]) Der Werth dieser Handschrift steht um so höher, so bemerkt Lütolf, als sie mit Rücksicht auf die Festfeier des hl. Lucius in Chur abgefafst ist.[5]) Als der Apostel Paulus, so lautet in ihren Hauptzügen die Legende, zwei Jahre in Rom gewesen war, ohne dort wegen der Verblendung der Juden und Griechen viel ausrichten zu können, wandte er sich von diesen weg zu den Heiden und sandte auch seinen Schüler Timotheus nach Gallien. Nachdem derselbe dort in der Hafenstadt Bordoel viele bekehrt hatte, wurde ihm auf seine Erkundigung nach einem ferneren Felde der Wirksamkeit Britannien genannt, wo der König Lucius herrsche. Der Apostelschüler begab sich dorthin und predigte in diesem Lande. Zu König Lucius berufen, legte er diesem den Zweck seiner Reise dar und es gelang ihm, den König zum Christenthum zu bekehren. Mit dem König bekehrt sich auch sein Volk. Lucius entschliefst sich, den Wanderstab zu ergreifen, um auch andere Völker für Christus zu gewinnen. Durch Gallien reist er nach Augsburg, welches damals noch heidnisch war. Nachdem er dort viele bekehrt, wandte er sich auf die Kunde, dafs Rhätien noch sehr dem Heidenthume ergeben sei, dann nach Chur. Seine Predigt hatte dort aber zuerst keinen Erfolg, er bekräftigte sie aber durch Wunder, und so gelingt ihm die Bekehrung der Stadt. Darauf geht er auf das Land, wo er mannigfache Verfolgungen auszuhalten hat, sogar gesteinigt und in eine Grube geworfen wird. In dieser finden ihn die Christen und ziehen ihn halbtodt heraus. Durch sein Gebet für die Verfolger gewinnt er alle und wird im Triumphe in die Stadt geleitet.[6])

Hier bricht die Legende ab, ohne über das Lebensende des Heiligen etwas zu berichten. Dafs er aber nicht als Martyrer gestorben ist, geht daraus hervor, dafs er, wie in seiner vita, so auch in den anderen Berichten nur als confessor erscheint.[7])

[1]) Joh. Georg Mayer, »St. Luzi bei Chur vom IL Jahrh. bis zur Gegenwart« Lindau 1876.

[2]) Ihre verschiedenen Versionen bei Lütolf, »Die Glaubensboten der Schweiz vor St. Gallus«. Luzern 1871, S. 98.

[3]) Weidmann, »Geschichte der Stiftsbibliothek St. Gallen«, S. 885.

[4]) Coll. Nr. 567.

[5]) Abdruck derselben bei Lütolf a. a. O. S. 115.

[6]) Zur Kritik dieser Legende und der Identität des britischen und rätischen Lucius sei verwiesen auf Lütolf a. a. O. S. 98 ff.

[7]) Belegstellen bei Lütolf a. a. O. S. 108.

Die Ueberlieferung läfst nun den hl. Lucius an der Stelle, die zu Chur von der jetzt bestehenden und ihm geweihten Kirche eingenommen wird, schon eine Zelle und ein Kirchlein errichten, und aufserdem erzählt sie, dafs der Heilige ebendort auch seine Ruhestätte gefunden habe.[8])

Wohl nicht mit Unrecht, sagt Mayer, wird der hl. Lucius als der erste Bischof der Diözese Chur angesehen. Der erste Bischof aber, von dem sich eine historische Nachricht erhalten hat, ist der hl. Asimo, der sich durch den Bischof Abundantius von Como auf dem im Jahre 452 durch Eusebius in Mailand abgehaltenen Concil vertreten liefs.[9]) Ein Jahrhundert später begegnet dann eine weitere Nachricht, die zugleich auch eine baugeschichtliche Bedeutung besitzt. Sie knüpft an den hl. Valentinian an, welcher der Diözese vorstand, als in Rhätien mit dem Jahre 536 die Herrschaft von den Ostgothen an die Franken überging und damit für das Land eine Periode religiösen und politischen Aufschwungs begann. Aus den preisenden Lobsprüchen, die diesem Bischofe auf seinem Grabsteine gespendet wurden, geht hervor, dafs Valentinian in jenen stürmischen und verworrenen Zeiten die Pflichten seines hohen Amtes mit Auszeichnung erfüllt hat.[10]) Baulich aber ist von gröfserer Wichtigkeit eine Mittheilung, die Valentinian in die engste Beziehung zu einem umfassenden, auf der Stelle der Luciuskirche errichteten Neubau setzt.

Nach der alten Tradition berichtet nämlich das »Proprium Curiense von 1646«: *Ex cellula et oratorio, quae erant ad aulam episcopalem in honorem S. Lucii exstructa circa annum domini quingentesimum et quadragesimum (Valentinianus) amplum eduxit templum.*[11])

Die Zelle des hl. Lucius, das zu seiner Ehre errichtete Oratorium und die bischöfliche Curie lagen also zusammen; Valentinian ging daran, bei dem Grabe des Landesapostels eine kirchliche Stiftung gröfseren Umfanges zu errichten, die man sich als eine mit der bischöflichen Kirche verbundene Anstalt zu denken haben wird, in der die Kleriker zu einem gemeinsamen Leben vereinigt waren.

Dom Luciuskirche und Priesterseminar

Fig. 1. Theilansicht von Chur.

Diese Einrichtung scheint bestanden zu haben, bis Bischof Tello († 773), der als letzter des seit dem VI. Jahrh. in Rhätien herrschenden Geschlechtes der Viktoriden die geistliche und weltliche Gewalt in seiner Hand vereinigte. Der Umstand, dafs ihm die Erbauung der auf dem Kastell belegenen, der Mutter

[8]) Mayer führt a. a. O. S. 5 den Nachweis für die historische Berechtigung dieser Ueberlieferung.

[9]) Mayer a. a. O. S. 7.

[10]) Natsch, „Der Grabstein des Bischofs Valentinian von Chur, † 548, Jan. 8« in dem »Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde". 12. Jahrgang, Zürich 1866, S. 4.

[11]) Mayer a. a. O. S. 9.

Gottes geweihten Kathedralkirche zugeschrieben wird, weist darauf hin, dafs er seine Residenz nach dem Kastell verlegte, welches dann auch für die Folgezeit, als die beiden Gewalten wieder getrennt waren, den Bischöfen dauernd verblieben ist. St. Lucius war damit zu einer Nebenkirche geworden. Die Priestergenossenschaft dortselbst wird sich dann allmählich aufgelöst haben, wenigstens erscheint in einer, allerdings nicht ganz sicheren, Urkunde von 998[12]) das monasterium b. Valentiniani prope castra Martiola im Besitze der Benediktinerabtei Pfäffers. In der ersten Hälfte des XII. Jahrh., um 1140, wurde das Kloster von Bischof Konrad den Prämonstratensern übergeben. Aus dem Ende des XIII. Jahrh. wird von einer Kirchenweihe in Ausdrücken berichtet, die auf einen bedeutenden Neubau schliefsen lassen. *Nos Emanuel . . . episcopus Cremonensis . . . consecravimus ecclesiam Religiosorum virorum Praepositi et capituli s. Lucii extra muros Curienses ordinis Praemonstratensis in honorem et memoriam ss. Andreae apostoli, Lucii regis et confessoris et Emerithae sororis ejusdem, virginis et martyris ac omnium Sanctorum, nec non altare infra ecclesiam ipsam sitam in honorem et memoriam gloriosissimae virginis Mariae et* . . . so heifst es in der Einweihungsurkunde vom 15. Oktober 1295.[13]) Restaurationen erfuhr die Kirche 1639 bis 1661 und 1717 bis 1725;[14]) am tiefgreifendsten aber waren die baulichen Eingriffe, die zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts stattfanden. Die politischen Ereignisse jener Zeit hatten dem Kloster ein Ende gemacht. Durch den Frieden von Luneville (1801) seines in Deutschland belegenen Besitzes ohne Entschädigung beraubt und dadurch im Weiterbestand behindert, wurden Kirche und Kloster dem in Meran befindlichen Priesterseminar des Bischofs von Chur und von diesem noch in dem gleichen Jahre dem Redemptoristenorden übertragen. Aber schon im Jahre darauf wurden die Redemptoristen durch die Regierung von Graubünden ausgewiesen. Diese Ausweisung traf zusammen mit der von der bayerischen Regierung, der im Jahre 1805 Tyrol zugefallen war, verfügten Aufhebung des Priesterseminars in Meran, das nun sofort in die frei gewordenen Räume des Luciusklosters verlegt wurde und dieselben seitdem nicht wieder verlassen hat.

Fig. 2 Innere Ansicht der St. Luciuskirche.

Dies in kurz gedrängten Zügen die Geschichte von St. Lucius, soweit sie für den vorliegenden Zweck in Betracht kommt.

Durch nichts verräth das Aeufsere der St. Luciuskirche, wie sie hier unter Fig. 1 in einer von Südost genommenen Ansicht sich darstellt, eine Geschichte von so viel Jahrhunderten; kaum dafs das Glockenthürmchen auf dem Westgiebel des Gebäudes und der Wechsel in der Fensterordnung es vermuthen lafsen, dafs in den unteren Partieen sich ein kirchlicher Raum versteckt. Aber auch das Innere, wie es in Fig. 2 zur Anschauung gebracht ist, zeigt keine Merkmale mehr eines hohen Alters. (Schlufs folgt.)

Freiburg, Schw. W. Effmann.

[12]) Abgedruckt bei v. Mohr, »Codex diplomaticus ad historiam Raeticam, Cur., 1848—1860«, I, Nr. 73.

[13]) Einweihungsurkunde vollständig bei Mayer a. a. O. Vgl. Beilage Nr. IV, S. 172.

[14]) Vgl. Rahn im »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 15. Jahrgang. Zürich 1882, S. 281.

Bücherschau.

Strafsburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieurverein für Elsafs-Lothringen. Mit 655 Abbildungen im Text, 11 Tafeln und einem Plan der Stadt Strafsburg. Strafsburg 1894, Verlag von Karl J. Trübner.

Die gelegentlich der Wanderversammlung deutscher Architekten in Strafsburg veröffentlichte Festschrift zeichnet sich vor den vielen bei ähnlichen Veranlassungen erschienenen Städtebeschreibungen insofern besonders aus, als deren Verfasser es sich angelegen sein liefsen, die gestellte Aufgabe mit aller Gründlichkeit, unter Benutzung der vielfach ihnen zu Gebote stehenden Hülfsmittel zu behandeln, und das Verdienst können sie für sich in Anspruch nehmen, thatsächlich ein in jeder Beziehung lehrreiches Werk geschaffen zu haben, welches dem Leser ein vollständiges Bild der wechselvollen Geschichte sowie der künstlerischen Entwicklung der alten Argentina zu bieten im Stande ist.

Die Abhandlungen über die natürliche Entwickelung des Landes, im Anschlufs an diejenige des Rheinstromgebietes, die Boden-, Grundwasser- und Klimaverhältnisse der Stadt, bilden den ersten Theil des Buches; der zweite ist dem „alten Strafsburg" gewidmet. Aus der Zeit der Gründung durch die Kelten und Mediomatiker, aus der Periode römischer und fränkischer Herrschaft hat sich nur weniges für die Kunstgeschichte Werthvolles hinübergerettet. In das Gebiet der letzteren tritt die Stadt erst mit dem Beginn des XI. Jahrh., dem Zeitpunkte, wo Strafsburg zum Bischofssitze erhoben wurde. Die Blüthezeit des romanischen Stiles schuf auch hier namhafte Werke, so in der Stiftskirche zu St. Stephan und den östlichen, bezüglich der Weiträumigkeit nur durch die mittelrheinischen Domkirchen zu Mainz und Speyer übertroffenen Theilen des Münsters; indessen müssen alle diese Bauten zurückstehen gegenüber denjenigen, die das XIII. und XIV. Jahrh. dem alten Bestande der Münsterkirche zufügte, und als glanzvollste Schöpfungen der gothischen Baukunst auf deutschem Boden mit Recht des höchsten Ruhmes geniefsen: dem Langschiffe, welches den Verhältnissen des romanischen Baues im Grundrifs und Querschnitt Rechnung tragend durchweg so harmonisch nach der neuen Bauweise in Anlehnung an die Architektur der Abteikirche zu St. Denis ausgestattet ist, dafs das Innere bezüglich der räumlichen Wirkung seines Gleichen sucht, und der Hauptfront, jenem stets bewunderten unübertroffenen Meisterwerke, mit welchem die Namen eines Erwin und Johannes Huetz verknüpft sind.

Herr Professor Dr. G. Dehio hat die wechselvolle Geschichte des Gotteshauses, seine Architektur, Ausstattung mit Bildwerken und Glasfenstern in knapper, jedoch völlig erschöpfender Form behandelt, im Gegensatz zu früheren Forschungen der Kunstgelehrten stellenweise zu ganz neuen Ergebnissen gelangend, namentlich was das Langschiff anbetrifft, wobei er auf das hier obwaltende geometrische Prinzip hinweist und dasselbe in Vergleich zu dem bei den Kathedralen von Amiens, Rheims und Köln in Anwendung gebrachten stellt. Ganz besondere Beachtung wird der Geschichte und Struktur der Westfront wie auch dem bildnerischen Schmuck der Portale gewidmet, zu deren Erläuterung mehrere Abbildungen alter Entwürfe und Aufnahmen beigefügt sind, an der Hand deren die interessante allmähliche Entstehung und Vervollkommnung des Planes erläutert, das wirklich Ausgeführte in Ansehung der Fülle seiner Schönheiten, aber auch vieler Verunstaltungen und des Umfanges der geplanten Wiederherstellungsarbeiten einer durchaus sachlichen Kritik unterworfen wird. Dehio's Abhandlung erweist sich sonach als ein ungemein schätzbarer Beitrag zur Litteratur des Münsters.

Mit dem Beginn des XVI. Jahrh. tritt die Kunst der Renaissance unter Männern wie Specklin und Schoch in den Vordergrund, sowohl in der charakteristischen Holzarchitektur der bürgerlichen Wohnhäuser als auch in der Anlage palastartiger Gebäude, dem neuen Bau, der Metzig, dem Spital und Frauenhaus. Auch nach der Einnahme Strafsburgs durch die Franzosen (1671) entfaltet sich eine rege Bauthätigkeit, vor allem in der Errichtung des Schlosses, einer weitläufigen wohldurchdachten Anlage nach Plänen von Robert de Cotte, der Präfektur, des Rathhauses und einer Anzahl kleinerer immerhin beachtenswerther, der Stadt zur Zierde gereichender Gebäude. Dieselbe verlor im XVIII. Jahrh. an Bedeutung, und erst nach ihrer durch schwere Belagerung erstrittenen Einverleibung in das deutsche Reich (1870) erhob sie sich zu neuem Glanze, wozu Stadterweiterung und eine ausgedehnte Bauthätigkeit wesentlich beitrugen. Der Kaiserpalast, die Kirchenbauten, die Gebäude für Zwecke der Universität, Landesverwaltung, Bibliothek und der Militärbehörden, die Verkehrsanstalten, industrielle Anlagen und Privatbauten sind im dritten Theil des Buches eingehend behandelt, dessen Lektüre als eine besonders anregende, technisch belehrende, kunstgeschichtlich interessante sich erweist, und somit allen Verehrern der „wunderschönen Stadt" hiermit angelegentlichst empfohlen sei. F. C. Heimann.

Der Uebergangsstil im Elsafs. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Puluczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. Strafsburg 1891, Verlag von J. H. Ed. Heitz. (Preis 8 Mk.)

Dieses IV. Heft der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, die durch junge Strafsburger Gelehrte gut besorgt werden, liefert in seinem I. Theil eine klare Beschreibung der hier als charakteristisch in Frage kommenden Baudenkmäler im Ober- und Unter-Elsafs, um im II. Theil auf dieser Grundlage die zusammenfassenden Untersuchungen anzustellen in Bezug auf Gesammtanlage und Planbildung, inneren Aufbau und Gewölbebildung, Wandgliederung und Dekoration des Aufsenbaues, Einzelheiten. Als das Ergebnifs dieser verständig und gründlich geführten Untersuchungen ergibt sich namentlich die Thatsache, dafs auch im Elsafs der Uebergangsstil echt deutsch und echt romanisch, dafs also auch selbst hier im Grenzbezirk aus dem benachbarten Frankreich der gothische Stil nicht an die vorhandenen Formen im Sinne der Weiterentwickelung angeknüpft, sondern als fertige Kunstgattung eingeführt ist. G.

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrhundert, aufgenommen nach den Abgüssen des Museums für vergleichende Skulptur im Trokadero zu Paris. 75 Lichtdrucktafeln in Folio. Mit Vorwort von Prof. Dr. Max Schmid. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann. (Preis 45 Mk.)

Die gewaltige Fülle von plastischen Arbeiten aus allen Epochen des Mittelalters und der Renaissance, deren Gipsabgüsse im Trokadero zu Paris vereinigt sind und ihn nicht nur zu einem monumentalen Inventar, sondern auch zu einer Studienhalle ohne Gleichen machen, hatte bislang in Deutschland nicht die verdiente Beachtung gefunden. Das vorliegende Werk macht diesen Fehler wieder gut, indem es die zahlreich dort gewonnenen, durchweg scharfen und klaren photographischen Aufnahmen in guten Lichtdrucken vorlegt, kleine und grofse, ja riesenhafte Skulpturwerke in der gröfsten Mannigfaltigkeit, denn neben Basen, Kapitellen, Fialen, Kreuzblumen, Friesen, Füllungen erscheinen Epitaphien, Chorstühle, Taufbrunnen, Kanzeln, Thüren, Portale, ganze Fassaden, vielfach in der zufälligen Gruppirung, die sie im Trokadero gefunden haben. Am meisten ist der Uebergangsstil, der hier auch noch romanisch genannt wird, die Frühgothik und die Frührenaissance vertreten, die auch nur unter den allgemeinen Bezeichnungen „gothisch" und „Renaissance" figuriren und wenn manche besonders hervorragende Werke nicht blos in Gesammtaufnahmen, sondern auch in ihren für den praktischen Gebrauch so wichtigen Details erscheinen, so handelt es sich in der Regel um die reizvollen Gestaltungen der frühesten Renaissance. Ueberaus belehrend ist der Rundgang durch das plastische Museum, als welches diese 75 Tafeln sich darstellen, geeignet, über die Entwickelung des Stiles, des ornamentalen wie des figuralen, auf die zuverlässigste und leichteste Art zu informiren. Freilich handelt es sich vorwiegend um französische Werke, denn nur vereinzelt begegnen deutsche, flämische, italienische, spanische, portugiesische Skulpturen, so dafs systematische Rücksichten vielleicht empfohlen hätten, sie ganz wegzulassen. Auch bei der Zusammenstellung wäre wohl noch gröfsere Berücksichtigung der Chronologie am Platze gewesen, welche z. B. die öftere hegegnende Nebeneinanderordnung von Erzeugnissen des XIII. und XVI. Jahrh. vermieden haben würde. Leichtigkeit der Orientirung ist zumal bei so blätterreichen Werken ein grofser Vorzug und ihr würde wohl auch die fortlaufende Numerirung der einzelnen Stücke zu gute gekommen sein, von denen manche nur die Museumsnummer tragen. Um so leichter hätte sich dann ein Register ergeben. Allerdings fällt für den praktischen Künstler und Kunsthandwerker, die hier ihre Vorbilder suchen, diese mehr systematische Behandlung weniger in die Wagschaale, und auf diese praktische Bedeutung soll hier namentlich hingewiesen werden, wie sie auch von dem Herausgeber in seinem kurzen, aber die Gesichtspunkte klar hervorhebenden, recht instruktiven Vorwort mit Recht betont wird. Auch für den deutschen Bildhauer sind die phantasie- und anmuthsvollen Gebilde Frankreichs, zumal aus dem XIII. Jahrh., ein unentbehrliches Bildungsmittel, nicht im Sinne des unmittelbaren Nachbildens, welches den eigenartigen heimischen Schatz leicht durch allerlei verweichlichende und abschwächende Motive beeinträchtigen könnte, sondern im Sinne selbstständiger Verarbeitung, welche den besten deutschen Leistungen nur so mehr Geltung verschaffen würde. Aber wie weit steht immer noch deren Veröffentlichung hinter jener der Franzosen zurück!

R.

Hans Brüggemann und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Von August Sueb. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Schleswig 1895, Verlag von Jul. Bergas.

Seit dem Jahre 1865, in welchem diese Studie zuerst erschien, hat die Forschung über den Lebenslauf des berühmten Meisters nichts Neues von Bedeutung geliefert, wohl aber über seine Stellung in der Kunstgeschichte, und in dieser Hinsicht verdient die neue Auflage die Bezeichnung einer neuen Arbeit. In Hussum, vielleicht um 1470 geboren, in Lübeck als „Snitker" ausgebildet, 1528 gestorben, soll Brüggemann vornehmlich für die beiden Chorherrenstifte in Sagaberg und Bordesholm die beiden grossen Passionsaltäre geschnitzt haben, mehrfach den durch Dürer'sche Holzschnitte gewonnenen Anregungen folgend. Der Sagaberger Altar ist bemalt, der Bordesholmer (von 1514 bis 1521 entstanden) unpolychromirt geblieben und 1666 in den Dom von Schleswig übertragen worden. Neben manchen zutreffenden Bemerkungen über die Thätigkeit der spätgothischen „Kistenmaker" und „Snitker", besonders im Norden enthält das auf fleifsigen Studien beruhende Büchlein sehr eingehende Beschreibungen dieser beiden, auch durch ihren ikonographischen Reichthum bemerkenswerthen Altaraufsätze, deren Abbildungen erwünscht wäre, obwohl den Schleswiger durch solche schon längst in den weitesten Kreisen bekannt ist.

B.

Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen von Dr. Joseph Neuwirth, Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Prag. Mit 50 Lichtdrucktafeln und 10 Abbildungen im Texte. Prag 1896, Calve'sche Buchhandlung. (Preis 60 Mk.)

Die Kunstgeschichte Böhmens hat gegenwärtig keinen emsigeren Forscher als den Professor Neuwirth; die Bibliotheken und Archive sind ihm gerade so bekannt, wie die Denkmäler, und was er in rastlosem, hingebungsvollem Studium aus jenen herausgesucht und an diesen beobachtet, findet in überaus fruchtbarer litterarischer, wie in höchst anregender akademischer Thätigkeit sogleich dankbare Verwerthung. — Schon wieder erscheint er mit einem reich und glänzend ausgestatteten Werke, mit welchem die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen", die schon manche Veröffentlichung patronisirt hat, ihre neuesten „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens" eröffnet. Es handelt sich um die mittelalterlichen Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein, um einen wegen seines Umfanges, seiner Ursprünglichkeit, Einheitlichkeit, archäologischen Eigenart bedeutungsvollen Schatz,

der bisher nur wenig Beachtung gefunden hat, am wenigsten in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung. Auf diese Würdigung kommt es dem Verfesser vor allem an, dessen Forschungen zugleich den Vorzug der größten Objektivität haben.

Mit dem von Karl IV. 1348 begonnenen Burgbau beschäftigt sich der Verfasser nur nebensächlich, legt aber Werth darauf, die Vermuthung zu begründen, daſs zur Königsburg die Papstburg von Avignon das Vorbild geboten habe, an der Mathias von Arras als Baumeister thätig war, um 1344 den Bau des Prager Domes und kurz darauf den der böhmischen Burg zu übernehmen, die wie das Papstschloſs, Festung und Kultusgebäude zugleich werden sollte, bestimmt, die deutschen Reichskleinodien und viele hervorragende Reliquien zu bewahren, deren Schutz und Pflege der Stifter Stiftsherren übergab. So schnell wurde der Bau gefördert, daſs ein Jahrzehnt ausreichte, um des vielgestaltige Gebäude zu vollenden, ein weiteres, um seine ungemein reiche Ausstattung abzuschlieſsen, die vornehmlich in einem ungewöhnlich groſsen Bilderschatze besteht, mit dessen Schicksal, insoweit es sich um Entführungen, Beschädigungen, Herstellungen handelt, der I. Abschnitt genau bekannt macht. — Die im II. Abschnitt behandelten „Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche", d. h. der für den Kapitelsgottesdienst vornehmlich bestimmten Kapelle, werden von zwei groſsen, auf der eigensten Initiative des Stifters beruhenden, daher auch durch zahlreiche seine Persönlichkeit betonende Porträtdarstellungen ausgezeichneten Bilderkreisen beherrscht, dem der Apokalypse und der Bezugnahme auf die vorhandenen Reliquien, eigenartige Zusammenstellungen, denen der Verfasser eine durch die Hineinziehung analoger Darstellungen um so interessantere, sehr eingehende Beschreibung widmet. — Der III. Abschnitt beschäftigt sich mit den „Gemälden der Karlsteiner Katherinenkapelle", der eigentlichen Privatkapelle des Königs, die auf das glanzvollste auch mit edlem Gestein und Metallappliquen in eigenartiger Anwendung ausgestattet, in ihren religiösen Darstellungen, wie in ihren Verherrlichungen des Stifters den Höhepunkt künstlerischen Könnens bezeichnet. — An sie schlieſsen sich die im IV. Abschnitte nach allen Richtungen untersuchten und erläuterten „Wandgemälde der Wenzels- und Ludmilalegende im Treppenhause des Karlsteiner Hauptthurmes", die international, archäologischer, namentlich ikonographischer Beziehung von groſser Wichtigkeit sind. — Nicht lückenlos sind „die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle", bei denen Grund und Kleidung mit vergoldeten Stuckornamenten belegt sind und die mit Reliquienkästen abwechselnd den Glanz der musivisch behandelten Wände noch steigern. — Den „Tafelbildern des Thomas von Modena", die durch Künstlerinschriften ausgezeichnet sind, ist der VI. Abschnitt gewidmet, welcher auch die nach Wien entführten Theile und zwei verlorene Cyklen Karlsteiner Wandgemälde prüft. — Der letzte Abschnitt sucht „die Maler der Karlsteiner Bilder und ihre Art" festzustellen und auſser Thomas von Modena kommen namentlich der Hofmaler Theodorich wie Nikolaus Wurmser aus Straſsburg in Frage, und der Umstand, daſs Karl IV., dessen frommer, kunstfreundlicher Sinn dieses eigenartige Ehrendenkmal schuf, nicht nur die damals viel höher geschätzten italienischen Künstler berief, sondern mit besonderer Vorliebe deutsche Meister beschäftigte, ist neben vielen anderen hier getroffenen Anordnungen ein Beweis seiner deutschen Gesinnung, ein Gesichtspunkt, den der Verfasser wiederholt betont. — Diesem sind nicht blos seine Landsleute zum größten Danke verpflichtet für sein ebenso gründliches, als prächtig ausgestattetes Buch, unter dessen Illustrationen ein Grundriſs der Burg die Orientirung immerhin erleichtern würde. Möge die längst begonnene Restauration derselben, im Inneren wie im Aeuſseren, durchaus würdig sich gestalten des alten Werkes und seines neuesten Verherrlichers! Schnütgen

---

Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Capella Greca". Entdeckt und erläutert von Joseph Wilpert. Mit 17 Tafeln und 20 Abbildungen im Text. Freiburg 1895, Herder'sche Verlagshandlung. (Preis 18 Mk.)

In der Priszillakatakombe zu Rom hatten die bis in den Anfang des II. Jahrh. zurückreichenden Stuckreliefs und Gemälde, welche an den Wänden der sogenannten Capella Greca kenntlich waren, längst die Aufmerksamkeit der Archäologen erregt und auch (bis auf die Darstellung von Noe in der Arche) ahbildliche Veröffentlichung erfahren. Aber in ihr schlummerten ungeahnt unter harter Kruste noch die wichtigsten Malereien, bis es Wilpert gelang, auf mühsamem Wege sie bloſszulegen und zu entziffern. Ihres Alters, ihrer Ausführung und besonders ihrer Darstellungen wegen sind sie von so hervorragender Bedeutung, daſs Rossi, dessen letzter Katakombenbesuch ihnen galt, sie als die Krone der Ausgrabungen bezeichnete. Sie stellen dar: Daniel zwischen zwei Löwen, das Opfer Abrahams, Lazarus im Grabe und als Auferstandenen, endlich und namentlich die Szene des Brodbrechens, welche durch sechs auf einem Divan am einen Tisch gelagerte Personen versinnbildet ist, an dessen Ende ein bärtiger Mann sitzt, offenbar der Bischof, der das Brod bricht und vor sich einen Kelch hat, zwei Teller mit zwei Fischen und fünf Broden, sieben mit Broden gefüllte Körbe. Der Hinweis auf das Wunder der Brodvermehrung ist unverkennbar, wird aber vom Verfasser auch aus altchristlichen Denkmälern und Schriften auf's Gründlichste nachgewiesen, so daſs hier die älteste Darstellung der eucharistischen Feier mit jedem Zweifel ausschlieſsender Sicherheit in die Erscheinung tritt, eine unschätzbare Errungenschaft in dogmatischer, archäologischer und künstlerischer Hinsicht. Groſse photographische Aufnahmen führen diesen ganzen neuentdeckten Bilderkreis vor, den der Verfasser in seiner chronologischen Einheitlichkeit nachweist, aber auch in seiner inhaltlichen Zusammengehörigkeit, insoweit um die Taufe und Eucharistie als die Hauptmittel des Heils die anderen Glaubensgeheimnisse sich gruppiren. Aus einer wahren Fülle von Einzelheiten setzen sich die Beweismomente zusammen, in denen kein Glied fehlt und bei deren Abwickelung man dem Verfasser an der Hand zahlreicher Abbildungen mit vollkommener Befriedigung, rückhaltloser Ueberzeugung und groſser Dankbarkeit folgt für ein solches Aufgebot von Scharfsinn und Arbeit, für eine so köstliche Belehrung. — Von den drei Anhängen, die manchen weiteren

Beitrag zu den vorher erörterten Fragen bieten, ist der letzte und umfänglichste über die berühmte Aberciusinschrift um so bedeutungsvoller, als er deren christlichen Charakter gegen die Angreifer mit vollendetem Erfolg in Schutz nimmt. Schnütgen.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Von Stephan Beissel, S. J. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. Freiburg 1895, Herder'sche Verlagshandl. (Preis 6 Mk.)

Die beiden schönen Artikel in Bd. 44 der »Stimmen aus Maria-Laach« über „Die Bilder des Fra Angelico im Kloster des hl. Markus zu Florenz" hat der unermüdliche Verfasser zu einem vollständigen Lebensbilde des Meisters erweitert, welches durch zahlreiche, eigens für diesen Zweck hergestellte gute Abbildungen geschmückt ein stattliches Bändchen darstellt, nach Form und Inhalt durchaus würdig des unvergleichlichen Malers, dem an allgemeiner Verehrung wohl kein anderer Künstler gleichkommt. In der Nähe von Giotto's Geburtsort 1387 geboren, trat er, 18 Jahre alt, zu Fiesole in den Dominikanerorden. In der Abgeschiedenheit zu Cortona, nicht weit von Siena, Perugia, Assisi, bereitete er sich auf sein Ordensleben, zugleich unter dem Eindrucke der alten frommen Richtung auf seinen Künstlerberuf vor, für den dieser beschauliche Zug bestimmend geblieben ist bis zum Ende, ohne jede Abweichung trotz des gewaltigen Umschwungs, der gerade in Mittelitalien auf allen Gebieten des Wissens und der Kunst sich geltend machte. Hier entstanden seine ersten Werke für Cortona und Perugia, bis er 1418 nach Fiesole zurückberufen wurde, um 1436 nach Florenz, 1445 nach Rom übersusiedeln, wo er 10 Jahre später starb. An der Hand seiner durch die ganze Welt zerstreuten, aber doch zumeist in seinem Heimathlande verbliebenen Bilder, der überaus zahlreichen Tafel-, aber auch der für seine Beurtheilung fast noch wichtigeren Wandgemälde erscheint hier der Künstler in seinen drei verschiedenen Lebensstadien, in denen er nicht unberührt geblieben ist von äußeren Einflüssen, aber an Glaubensinnigkeit und Frommsinnigkeit nicht die geringste Einbuße erlitten hat. Dante's Dichtungen befruchteten auch seine Phantasie, aber ohne irgendwie die Holdseligkeit der Darstellung zu beeinträchtigen, deren bevorzugter Gegenstand die Gottesmutter war und blieb bis zu seinem Tode, in dem ihm sein großer Zeitgenosse Stephan Lochner in Köln, mit dem er öfters verglichen worden ist, um vier Jahre voranging. Beide zeichnet mehr als alle anderen Maler ungemein erhabene, wahrhaft ideale Auffassung, wunderbare Anmuth und Gottinnigkeit ihrer Gestalten aus, eine Art von Widerschein aus dem Jenseits, wie er allein der Heiligen würdig ist. An künstlerischer Bedeutung mag der italienische Meister, dem viel größere Kunststerne voranleuchteten, seinen deutschen Zeitgenossen einigermaßen übertreffen, an Eigenart und Selbstständigkeit, wohl auch an Gemüthstiefe ist dieser jenem überlegen, aus deutscher Empfindung herausgewachsen ohne irgend welchen Zusammenhang mit dem Alterthum, aber ganz im Einklang mit den überlegenen heimischen Schöpfungen seiner Zeit und Umgebung. H.

Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche von Alois Riegl. Mit 2 Farbentafeln und 16 Textillustrationen. Berlin 1895, Verlag von Georg Siemens. (Preis 8 Mk.)

Die Entdeckung eines inschriftlich datirten Knüpfteppichs aus dem Jahre 1202 ist ein Ereigniß, zumal jetzt, da die Erforschung der orientalischen Teppiche, besonders ihres Alters, auf der Tagesordnung steht. Und keinen Zweifel läßt in Bezug auf dieses die Inschrift, welche zugleich sowohl durch ihre Sprache wie durch den Namen *Hripsime* den orientalischen Ursprung bezeugt und durch die Bezeichnung *Thürvorhang* die Zweckbestimmung angibt, die auch in der Dekoration ihren Ausdruck findet, denn das Innenfeld wird wesentlich durch drei streng stilisirte architektonische Oeffnungen bestimmt, wie sie sonst als Charakteristikum der Gebetsteppiche gelten. Bei der eingehenden scharfsinnigen Analyse stellt der Verfasser vor allem die Vermischung der geometrischen und naturalistischen Ornamente fest, die bisher als Eigenthümlichkeiten der späteren Teppiche angesehen wurden. Wie unbegründet diese Anschauung ist, beweist der Verfasser im II. Abschnitt, in welchem er eine im Besitze des Grafen Stroganoff zu Rom befindliche getriebene und gravirte Silberschüssel aus der Sassanidenzeit (gemäß gründlicher Beweisführung aus dem V. oder VI. Jahrh.) beschreibt, deren Hauptfigur, ein König, auf einem Teppiche sitzt. Die Musterungen des letzteren reden eine so bestimmte Sprache, daß sie als dem Grundcharakter nach mit der wohlbekannten Ornamentik der späten persischen Teppiche übereinstimmend erkannt werden. Demselben Formenkreise gehört ein bei Dr. Albert Figdor in Wien befindlicher, hier ebenfalls durch Farbendruck nachgebildeter, im III. Abschnitt eingehend geprüfter Teppich an, der zugleich höchst merkwürdige Erinnerungen weckt an die quellenmäßig überlieferte Nachricht von einem bei der Eroberung der Sassanidenhauptstadt Ktesiphon durch die Araber erbeuteten Teppich. Die Reihe seiner wichtigen noch erfolgreichen Untersuchungen beschließt der Verfasser im IV. Abschnitt durch den Nachweis, daß auch Europa bereits im Mittelalter Knüpfteppiche hergestellt hat und zwar unabhängig von den Orientalen. Belegstücke sind die beiden den Sammlungen Wilczek und Figdor in Wien angehörigen, hier abgebildeten Fragmente, von denen das ältere, offenbar dem XIII. Jahrh. entstammende: Brustbild einer weiblichen Figur mit der Unterschrift DVLCEDO, neuerdings aus Köln gekommen sein soll und stilistisch vielleicht als Vorläufer der hier entstandenen gewirkten Borten betrachtet werden darf. Mit dem anderen Muster: einem heraldisch aufsteigenden Löwen, theilt es die von der orientalischen Technik erheblich verschiedene Art der Knüpfung, welche für weitere Untersuchungen den Weg zeigt. Auf diesen hingeleitet zu haben ist ein besonderes Verdienst dieser epochemachenden Veröffentlichung. Schnütgen.

Gottesdienst und Kunst. Von Friedr. Spitta. Vortrag. Straßburg 1895. (Preis 50 Pf.)

Inhaltlich bietet dieser Vortrag, welcher im evangelischen Vereinshause zu Straßburg gehalten wurde,

für Katholiken nichts Neues, ist aber interessant durch den Beleg, wie sehr tiefer blickende Protestanten den Mangel der plastischen Künste in ihrem Kulte und in ihren Gotteshäusern empfinden und die Einseitigkeit ihrer Kunstanschauung erkennen. Der Verfasser sagt mit Recht: „Wenn der Mifsbrauch den rechten Gebrauch aufhöbe, dann müfste auch die Kunst der Rede, der Poesie, der Musik aufgehoben werden, da mit ihnen wahrlich ein nicht geringerer Mifsbrauch getrieben wird als mit den bildenden Künsten. Wir leiden in Folge des geschichtlichen Gegensatzes zum Katholizismus an einer falschen Geistigkeit. Diese bringt den Protestantismus um einen Theil seiner Freiheit, verdammt ihn zur Gegnerschaft eines edlen Humanismus, verkürzt seine Kraft, verödet seinen Kultus und schneidet viele segensreiche Verbindungen mit der Welt im guten Sinne des Wortes ab."

München Andreas Schmid.

Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. Von Graf Hugo von Walderdorff. Vierte vollkommen umgearbeitete und vielfach vermehrte Auflage. XVI, 696. Regensburg 1896, Fr. Pustet. (Preis 5 Mk.)

Aus einem »Wegweiser durch die Stadt Regensburg« hervorgegangen, ist diese Schrift des sehr verdienten Lokalhistorikers Grafen H. von Walderdorff nunmehr in der vierten Auflage zu einem prächtigen, reichillustrirten Werke angewachsen, zu einer eigentlichen Geschichte und Kunstgeschichte der Stadt, zu einem unentbehrlichen Handbuche für Jeden, der sich in den einschlägigen Gebieten über sie orientiren will. Aber auch über die Kreise der nächsten Interessenten hinaus ist das Buch geeignet, reichen geistigen Genufs und eine Fülle von Anregung und Belehrung zu bieten. — Mit grofser Sorgfalt verfolgte und benutzte der Verfasser bei dieser Neubearbeitung die auf allen Gebieten für die Regensburger Lokalgeschichte ergebnifsreiche historische Forschung. Sehr dankenswerth ist die zusammenfassende Darstellung von „Regensburg unter den Römern" mit den Plänen der alten Römerstadt, der neuentdeckten porta praetoria, des römischen Bades, den Ausführungen über die römischen Begräbnifsplätze etc. An vielen Punkten, z. B. bei der Geschichte des Domes und seiner Baumeister, bei der verwickelten Baugeschichte von St. Emmeran, der Dominikanerkirche, nach Adler eine der schönsten Dominikanerbauten Deutschlands, gelang es dem Verfasser, durch selbständige Forschung neue Resultate zu verzeichnen oder die bisherigen zu ergänzen, oder er versuchte durch neue Hypothesen der Wahrheit näher zu kommen. Ungefähr zweihundert Illustrationen, darunter mehrere instruktive Kirchenpläne, veranschaulichen die Kunstdenkmäler der Stadt, von der einst Wagen sagte, dafs ihr in Bezug auf Kirchen des XII. und XIII. Jahrh. in Deutschland nur Köln vorangehe. Volle Anerkennung verdient auch die gediegene Ausstattung des Buches von Seiten der Pustet'schen Verlagsbuchhandlung. — Das Werk ist mit gutem Gewissen allen Kunstfreunden zu empfehlen.

Regensburg. J. A. Endres.

Von dem Münzenberger'schen Altarwerk, dessen endliche Fortsetzung durch P. Beissel im I. Heft dieses Jahrg. angezeigt wurde, ist die X. Lieferung erschienen, welche zunächst die umfängliche, an neuen wichtigen Ergebnissen überreiche Abhandlung über die flämischen Altäre zum Abschlufs bringt, indem der II. Abschnitt noch eine weitere Anzahl in der Rheinprovinz erhaltener Exemplare beschreibt, der III. Abschnitt die in Westfalen vorhandenen zusammenstellt, der IV. endlich die nach Norddeutschland, Schweden, Spanien und England gelangten. Auf Vollständigkeit dürfte das die drei ersten Abschnitte beherrschende Verzeichnifs Anspruch erheben, während für den letzten, in dessen weitem und entlegenem Bereiche der Verfasser seine Forschungen erst hat beginnen können, wohl noch manche Nachträge zu erwarten sind, z. B. aus dem Nationalmuseum zu Stockholm. Die überaus dankenswerthe Anregung, die der Verfasser gegeben hat, wird ohne jeden Zweifel die besten Früchte zeitigen. — „Die mittelalterlichen Altäre in Bayern und Württemberg seit etwa 1475", die mit Recht zusammen behandelt werden wegen der Gemeinsamkeit des Besitzes wie der Verwandtschaft des Stiles, werden zunächst unter dem Gesichtspunkte des Einflusses geprüft, den die flämischen Werke auf die süddeutschen ausgeübt haben gemäfs den vom Verfasser gebotenen mehrfachen Belegen. Den „Altären aus Würzburg, Bamberg und ihrer Umgegend" wendet sich der folgende Abschnitt zu, in welchem die Persönlichkeit und Richtung Riemenschneiders im Vordergrunde steht. Sie sind zwar, besonders im letzten Jahrzehnt, vielfach behandelt worden, aber nur in Bezug auf die figürlichen Schöpfungen, nicht in Betreff ihrer architektonischen und ornamentalen Fassungen, und der Erfolg der neuesten Prüfung zeigt zur Genüge, was die Fortsetzung der urkundlichen Forschung und der sorgfältigen vergleichenden Untersuchung noch an Ergänzung und Aufklärung zu geben vermag. Je umfänglicher das vorliegende Material, um so anerkennenswerther ist die Unverdrossenheit und Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser ihm nachgeht und dadurch manchen alten Irrthum zu berichtigen, manche neue Beobachtung zu bieten vermag. — Die zehn guten Lichtdrucktafeln, die auch diesem Hefte beigegeben sind, liefern Beiträge aus Flandern, Nord- und Süddeutschland, zum Theil in gröfseren, zumal für vorbildliche Zwecke um so brauchbareren Aufnahmen. Schnütgen

Altfränkische Bilder. Illustrirter kunsthistorischer Kalender mit erläuterndem Text von Prof. Dr. Theodor Henner. II. Jahrg. 1896. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Der Zweck dieses trefflich ausgestatteten Kalenders, durch Abbildung alter Denkmäler des Frankenlandes die Kenntnifs der ruhmreichen Kunstvergangenheit desselben zu verbreiten, verdient alle Anerkennung und die Auswahl aus dem Gebiete der Architektur und Plastik, des Bronzegusses und der Goldschmiedekunst ist eine so geschickte, die Wiedergabe und Beschreibung der einzelnen Denkmäler eine so zutreffende, dafs Jeder das musterhafte Büchlein öfters mit Befriedigung durchsehen wird. G.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. (Schluſs.) Beschreibendes Verzeichniſs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440. Von E. FIRMENICH-RICHARTZ. Mit Lichtdruck (Tafel X) 329

Die St. Luciuskirche zu Chur. I. Von W. EFFMANN. Mit 2 Abbildungen 345

II. BÜCHERSCHAU: Strafsburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein für Elsafs-Lothringen. Von F. C. Heimann 351

Polaczek, Der Uebergangsstil im Elsafs. Von G. 352

Schmid, Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrh., aufgen. nach den Abgüssen des Museums für vergleichende Skulptur im Trokadero zu Paris. Von R. 353

Sach, Hans Brüggemann und seine Werke. Von B. . . . 354

Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Von Schnütgen 354

Wilpert, Fractio panis. Von Schnütgen 356

Beissel, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Von H. . . . 357

Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die altesten orientalischen Teppiche. Von Schnütgen 358

Spitta, Gottesdienst und Kunst. Von Andreas Schmid . . 358

von Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. Von J. A. Endres 359

Beissel, Munzenberger'sches Altarwerk. X. H. Von Schnütgen 360

Henner, Altfränkische Bilder. Kalender 1896. Von G. . . 360

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Februar 1896.

title page

MAR 15 1912

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

VIII. JAHRG. — HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN

1895

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Paderborn.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLRUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WÜRZBURG)
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. KEPPLER (FREIBURG).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEERMAN, KAUFMANN, VAN VLRUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Abhandlungen.

Der heilige Eustachius oder Hubertus.

Kupferstich von Albert Dürer.
Mit Lichtdruck (Doppeltafel XI. und XII).

Bartsch in seinem berühmten „Peintre graveur" 7 Bd. pag. 73 beschreibt dieses Blatt folgendermafsen:

„Ce Saint vu de profil, est à genoux à la gauche de l'estampe. I est dirigé vers le fond de la droite où marche, sur une hauteur, un cerf portant entre son bois un crucifix que le Saint adore, les mains élevées. Vers le devant de ce côté, le cheval du Saint, vu de profil et tourné vers la gauche, est attaché par la bride à un arbre qui s'élève au milieu de l'éstampe. Cinq chiens de chasse en différentes attitudes se resposent sur le devant. Le lointain à gauche offre la vue d'un grand château, situé au sommet d'une montagne. Le chiffre de Durer est marqué au milieu du bas de la planche. Cette estampe, qui est une des plus finies et des plus rares de l'œuvre de Durer, en est en même temps la plus grande. L'empereur Rodolphe II en a fait dorer la planche."

Man mufs gestehen, dafs dieser Text vollkommen ausreicht, um das Blatt von jedem anderen zu unterscheiden. Es mufs jedoch hervorgehoben werden, dafs es nicht allein der gröfste Kupferstich ist, den Dürer uns hinterlassen hat, sondern auch reicher an geistigem Inhalt wie irgend ein anderes Blatt von Dürer.

Aus diesem Blatt, das Dürer im Alter von 33 Jahren um 1504 gestochen hat, vermag man auch dem Kunstlaien zu zeigen, von welcher Bedeutung Dürer als religiöser und nicht weniger als Landschaftsmaler ist. Die Gestalt des Heiligen ist voll Andacht und Ernst. In der Landschaft aber ist wohl selten etwas geleistet worden, was zugleich romantischer und wahrer ist als dieser stille Bergsee mit seinen Schwänen, das stolze Schlofs auf dem Hügel, dieser deutsche, herrlich belaubte Wald, die köstlichen Fernsichten auf Land und Meer. Die Naturstudien, die sich bei dem Pferd und den Jagdhunden und auch in den minutiös ausgeführten Pflanzendetails zum Ausdruck bringen, zeigen, mit welcher Liebe sich das Gemüth Dürer's in das Studium der Natur versenkte. Uebrigens ist allen Autoren vor und nach Bartsch bei der Erforschung aller Einzelheiten dieses Kupferstiches etwas entgangen, worauf an dieser Stelle aufmerksam gemacht werden soll. Auf dem Bilde geht nämlich ein Kampf auf Leben und Tod vor sich, den derjenige siegreich bestehen wird, den der Ritter dafür ausersehen hat. Dieser Kampf findet statt in der Luft rechts zwischen einem Falken und einem Reiher, 3 *cm* vom oberen und 11 *cm* vom seitlichen rechten Rande des Blattes. Dafs der hl. Ritter den Falken abgeschickt hat, beweist der Faden, an dem er auf der Schulter des ritterlichen Sportmannes geheftet war.

Alte Drucke dieses Blattes sind aufserordentlich selten und theuer geworden. Man hat geglaubt, als Grund dafür anführen zu sollen, dafs Kaiser Rudolph II. die Platte habe vergolden lassen. Aber schon Thausing[1]) hat darauf hingewiesen, es sei wohl unbegründet, dafs Kaiser Rudolph die Platte erworben und dann habe vergolden lassen. Seine Untersuchung stellte aufserdem fest, dafs die vergoldete Platte nicht jene des Originals, sondern der Kopie von 1579 sei. Hätte selbst Rudolph II. letztere besessen, so war es immerhin noch möglich, von der Originalplatte Abdrücke herzustellen, deren Seltenheit mit dem Vergolden der anderen Platte in keinem Zusammenhange steht. Uebrigens hat Carel van Mander, worauf Professor J. Neuwirth mit Recht hinweist, bei dem Besuche der Sammlung Rudolph's II. zwischen 1601 bis 1603 die Platte nicht gesehen, da er gar nichts davon erwähnt.

Aachen. **August Sträter.**

[1]) Thausing, »Dürer« I, S. 300, Anm. 8.

Digitized by Google

Die St. Luciuskirche zu Chur.

Mit 17 Abbildungen.

II.

Ihre jetzige Gestaltung hat die St. Luciuskirche von Chur nach einer Feuersbrunst erhalten, die im Jahre 1811 Kirche und Kloster bis auf die Mauern vernichtete. Da das bisherige Kloster für die Zwecke eines Priesterseminars sich damals schon als zu klein erwies, gab dieser Brand zu einer beträchtlichen Vergrößerung der Anstalt den Anlafs. Dieselbe wurde unter der Einwirkung besonderer Umstände nicht in einer Erweiterung des Grundrisses, sondern in neuen Geschofsaufbauten gesucht.[1]) In Folge dessen erhebt sich jetzt über der Kirche ein zweigeschossiger Aufbau.

Die Kirche selbst wurde bei dieser Umgestaltung durch eine Quermauer in zwei ungleich grofse Theile zerlegt. Von diesen bildet der westliche, auch der öffentlichen Benutzung freistehende Theil die gröfsere Seminarkirche, zu welchem Zwecke sie mit einer Westempore, genügend grofs für alle Insassen des Seminars, ausgestattet ist. Der kleinere Osttheil ist, wie durch die im Längenschnitt, Fig. 4, einpunktirte Linie angedeutet ist, durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse zerlegt: von diesen dient das untere der Hauptkirche als Sakristei, das obere dem Seminar als Privatoratorium. Das Chor der Hauptkirche erhielt, wie dies der Grundrifs, Fig. 1, zeigt, in seiner ganzen Breite durch die Quermauer einen geraden Abschlufs. Zu dem Chore führen zwei an den Seitenwänden angeordnete Treppen empor, eine dritte in der Mitte befindliche Treppe führt zu einer unter dem Chore sich erstreckenden Krypta hinunter. Diese Krypta steht auf der Südseite mit einem doppelgeschossigen Anbau in Verbindung, der unten die Annakapelle enthält, während der obere in der Höhe des Chores liegende Raum, der jetzt auch als Kapelle eingerichtet ist, ehemals als Sakristei, dann als Archiv benutzt wurde. Es ist unnöthig, hier des näheren darzulegen, wie diese verschiedenen kirchlichen Räume mit dem Seminar in Verbindung gesetzt sind; wenn bemerkt wird, dafs von den auf der Nordseite der Kirche sich erstreckenden Baulichkeiten aus das Kirchenschiff, die Westempore, Oratorium und Sakristei direkt zugänglich sind, von der letzteren aus die Westempore auch auf der Südseite erreicht werden kann, so genügt dies, um erkennen zu lassen, dafs der Leiter des Umbaues, der im Jahre 1830 verstorbene Regens, Domkapitular Purtscher, den praktischen Anforderungen in einer weitgehenden Weise gerecht geworden ist. Und dabei darf in billiger Rücksichtnahme auf die schwierigen Verhältnisse, unter denen mit knappen Geldmitteln der Umbau durchgeführt werden mufste, zugleich hervorgehoben werden, dafs auch architektonisch die Aufgabe in einer für jene Zeit geradezu trefflichen Weise gelöst worden ist.

Die Umstände, die dem Aeufseren der Kirche den kasernenhaften Charakter aufdrückten, mufsten auch auf die Innengestaltung zwingend einwirken, indem es nöthig wurde, den Zwischenwänden und Balkenlagen der beiden neuen Obergeschosse eine ausreichende Unterstützung zu geben. Zu diesem Zwecke wurde die Kirche mit einer doppelten Stützenreihe versehen und so die bis dahin einschiffige Kirche in eine dreischiffige verwandelt. Wie dann der Aufbau, der nach oben hin einen einheitlichen Abschlufs verlangte, zur Wahl der Hallenform führte, so gab die Nothwendigkeit, bei der geringen Breite der Kirche die Stärken der hochaufragenden Stützen möglichst zu verringeren und doch eine kräftige Unterstützung der oberen Last zu gewinnen, die Veranlassung zur Wahl von Holzsäulen. Indem dieselben so gestellt wurden, dafs der Innenraum in drei Schiffe von gleicher Breite zerlegt wurde, ergaben sich Kompartimente von oblonger Grundform, die dann mit Flachkuppeln, ebenfalls aus Holz, überdeckt wurden.

[1]) Nach den damals geltenden Bestimmungen der Stadt Chur durften Katholiken im Stadtgebiet weder ein Gebäude erbauen noch erwerben. Ausgenommen hiervon war nur der von der Stadt exemte „Hofbezirk" mit dem Dom, dem bischöflichen Schlofs und den Domkurien. Das Kloster St. Lucius durfte, obwohl im Stadtgebiete belegen, auf Grund besonderer Verträge zwar bestehen, das Verbot von Neubauten durch Katholiken fand aber auch hier Anwendung; das Aufbauen konnte man jedoch nicht hindern. Nur der Bau eines Holzschuppens von bestimmt vorgeschriebener Grösse wurde vorbehaltlich jederzeitigen Widerrufes gestattet. (Freundliche Mittheilung des Herrn Prof. G. Mayer in Chur.)

Der Umstand, dafs Säulen und Kuppeln mit einem Stucküberzug versehen und so dem Raume der Schein der Monumentalität verliehen wurde, mufste nun freilich bei der Schlankheit der Säulen eine Dissonanz hervorrufen, aber die Raumwirkung ist doch bedeutend genug, um dies weniger empfinden zu lassen. Man kann sich mit der getroffenen Anordnung auch um so eher versöhnen, als besseres durch sie nicht vernichtet worden ist.

In dem der jetzigen Hauptkirche entsprechenden Westtheile ist der gothische Bau sicher einschiffig und in drei Jochen überwölbt gewesen. Das bekunden die kräftigen Strebepfeiler auf der südlichen Aufsenseite, das bezeugen auch die im Inneren in Resten noch erhaltenen Wanddienste, deren Profilirung den spätgothischen Stilcharakter zeigt. Die Gewölbe scheinen aber um 1664, in welchem Jahre uns die Kirche in der Merian'schen Stadtansicht von Chur[2]) als Ruine entgegentritt, in Abgang gewesen und auch nicht wieder hergestellt worden zu sein. Ein Gewölbe würde wenigstens bei dem Brande von 1811 kaum so vollständig vernichtet worden sein. Bei den spärlichen und in keiner Weise bedeutungsvollen Resten, die sich von dem Kirchenschiffe erhalten haben, ist die Beantwortung der Frage nach seiner ursprünglichen Gestaltung nicht von besonderem Belange; von Bedeutung sind nur die Osttheile mit der unter ihnen sich erstreckenden Kryptenanlage, die, wie Fig. 2 zeigt, sich aus zwei ganz verschiedenen Parthien zusammensetzt.

Noch in den Bereich des Hauptkirche fällt die Westkrypta; über der Ostkrypta erhebt sich jener Bautheil, der jetzt, wie bemerkt, in seinem Untergeschofs die Sakristei, in seinem Obergeschofs das Oratorium enthält. Hier ist der ältere Bau noch in beträchtlichem Umfange erhalten.[3]) Vom Langhause scheiden ihn zwei kräftige Pfeiler, die mit den beiden ihnen östlich entsprechenden Eckpfeilern einen Vierungsraum bilden, der sich mit den begleitenden Nebenräumen zu einer dreischiffigen Anlage zusammensetzt. Nach Osten hin schliefst sich dann das Altarhaus an. Dasselbe wird früher in einer Apside geendet haben, gegenwärtig befindet sich an dieser Stelle ein kellerartiger, tonnenüberwölbter oblonger Raum, der durch eine zwischengespannte Mauer vom Altarhause abgetrennt ist. Besonders klar ist die Architekturgestaltung des Altarhauses. Auf der Westseite nur noch in Spuren, auf der Ostseite dagegen vollkommen wohl erhalten, zeigen sich dort die Eckpfeiler und Säulen einer auf Gewölbe berechneten Anlage und auch das Gewölbe ist, jedoch verstümmelt, noch vorhanden.[4]) Ob dies auch in dem westlichen Querraum der Fall ist, mufs dahingestellt bleiben, da die jetzige Holz- und Stuckverkleidung ein sicheres Urtheil darüber nicht zuläfst. Möglich bleibt es immerhin, dafs sich in der Anordnung der mittleren Kuppel und der seitlichen Tonnengewölbe noch der alte Bestand widerspiegelt. In den Fig. 7 und 8 sind die Eckvorlagen des Altarhauses in Grundrifs und Aufrifs wiedergegeben, in den Fig. 9, 10 und 11 sind die Sockel der Wand- und Vierungspfeiler dargestellt. Die Formen sind nicht charakteristisch genug, um dieselben mit voller Sicherheit einer ganz bestimmten Zeit zuweisen zu können; bei dem langen Nachleben der romanischen Formen in Graubünden, wie es in nächster Nähe der Churer Dom zeigt, und im Hinblick darauf, dafs der Baubeginn der im Jahre 1295 geweihten Kirche ganz erheblich zurückliegen kann,[5]) wird man aber kein Bedenken zu tragen brauchen, in dieser Ostparthie einen Ueberrest des 1295 geweihten Baues zu erblicken.

In den Beginn dieses Neubaues wird dann die Errichtung der dreischiffigen Westkrypta fallen. Dieselbe besteht, so schilderte Rahn den Baubestand im Jahre 1872, „aus drei ca. 2,30 *m* breiten und 1,80 *m* tiefen Jochen, die mit rippenlosen Kreuzgewölben auf rechtwinkligen Gurten bedeckt sind. Sie werden von vier im Quadrate aufgestellten Rundpfeilern und schwächlichen, halbrunden Wanddiensten getragen. Die stämmigen Freistützen auf runden Sockeln sind mit niedrigen, ungeschlachten Würfelkapitälen versehen, auf denen die Rippen

[2]) Merian, »Topographia Helvetiae«, Frankfurt a. M., MDCLIV.

[3]) Hierauf ist zuerst von Mayer (a. a. O. S. 51) aufmerksam gemacht.

[4]) In den vorliegenden Abbildungen sind die Säulenkapitäle, die Gewölberippen und die Schildbögen rekonstruirt.

[5]) Aehnlich wie beim Dom, dessen Chor bereits 1178 geweiht wurde, während die Weihe des Ganzen erst im Jahre 1295 erfolgte. Eine ganze Reihe von theilweise sehr späten Nachläufern des romanischen Stils zusammengestellt bei Rahn, »Geschichte der bildenden Kunst in der Schweiz«, Zürich 1876, S. 197 Anm. 1.

und Gurten ohne Vermittelung einer Deckplatte anheben. In der Mitte der Ostseite ist (nachträglich) eine halbrunde Apsis angebracht worden."[6]) Anläfslich baulicher, im Jahre 1889 vorgenommenen Reparaturen sind die halbrunden Wanddienste zu Pilastervorlagen umgestaltet worden; die Säulen wurden mit Stuck bekleidet, ihre Kapitäle umgestaltet und mit Deckplatten versehen, die Rundsockel durch profilirte Basen ersetzt.[7]) Die Eingänge zur Ostkrypta wurden zur gleichen Zeit durch vorgesetzte Mauern geschlossen. Durch diesen Umstand sind die in

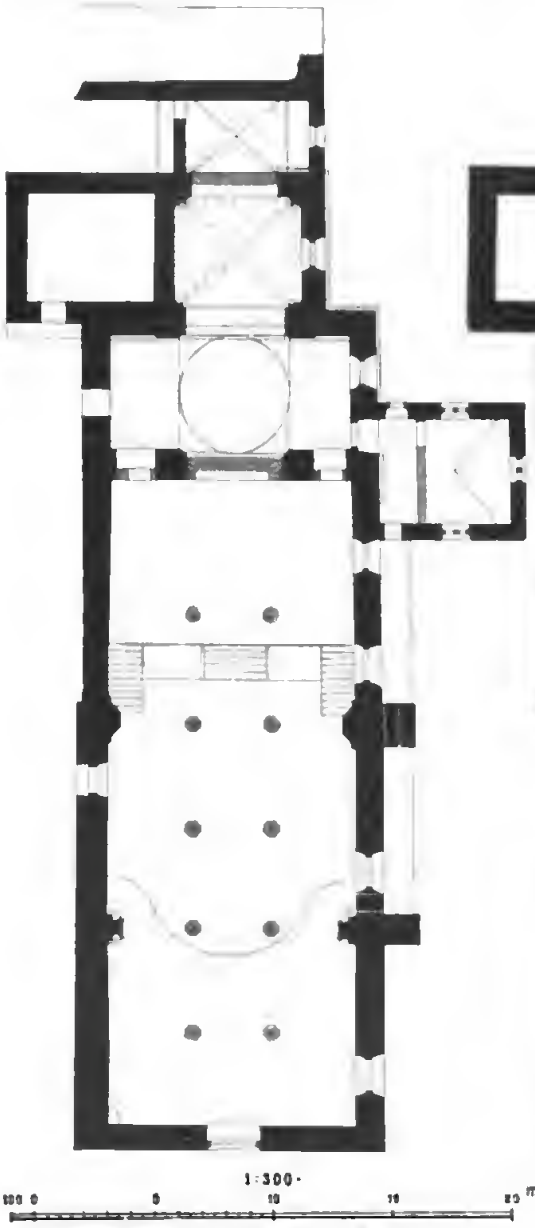


Fig. 1. Grundrifs der Kirche.

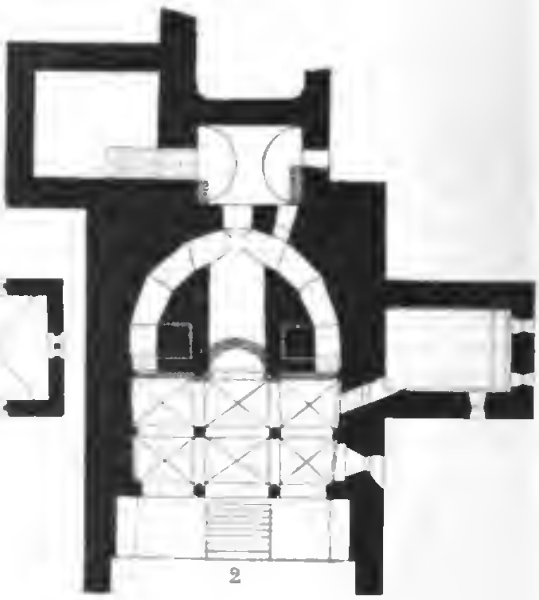


Fig. 2. Grundrifs der Krypten, des Thurms und der Annakapelle.

Fig. 3. Querschnitt durch die Westkrypta, Südanbau und jetzigen Chor (nach Osten hin offen gedacht).

[6]) »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 5. Jahrgang, S. 396. Zürich 1872.

[7]) Vergl. Rahn im »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 23. Jahrgang, S. 384, Zürich 1890, und Niederberger, „Die Restauration der Krypta in der Seminarkirche zu Chur", »Bündner Tageblatt« Nr. 108, Chur 1890.

den Ecken angeordneten halbrunden Wanddienste — von der Ostkrypta aus — zum Theil sichtbar geblieben. Die in Fig. 12 davon gegebene Abbildung zeigt, übereinstimmend mit den Angaben von Rahn, die einfache Würfelform der Kapitäle und ebenso das Fehlen der Deckplatte.

Bei dieser Spärlichkeit des Details ist es auch hinsichtlich der Westkrypta nicht möglich, sich Mangels eines sicheren urkundlichen Materials für eine bestimmte Datirung zu entscheiden. Man wird aber annehmen dürfen, dafs die um 1110 erfolgte Uebernahme des Klosters durch den Prämonstratenserorden zu der Errichtung dieses Bautheils den Anlafs gegeben hat. Ein solcher dürfte darin zu erblicken sein, dafs die Choranlage in ihrer bisherigen räumlichen Ausdehnung, wie solche im wesentlichen durch die Ostkrypta festgelegt ist, den Anforderungen des Ordens, in dessen Besitz die Kirche gekommen war, nicht genügte und deshalb nach Westen hin eine Erweiterung vorgenommen wurde. Dafs auch diese den neuen Bedürfnissen noch nicht vollständig entsprach, zeigt sich in der beträchtlichen Verlängerung, mit der dabei die Choranlage nach Osten über den alten Bau herausgeführt ist. Man wird an der sich hiernach ergebenden Datirung der Westkrypta um so eher festhalten dürfen, als jedenfalls kein Grund vorliegt, die Erbauung der Westkrypta in eine beträchtlich ältere Zeit hinaufzurücken.

Wohl ist das der Fall mit der alle übrigen Bautheile der Kirche an archäologischer Bedeutung weitaus übertreffenden Ostkrypta. Den ersten Hinweis auf dieselbe verdanken wir Rahn. Aber obgleich derselbe schon im Jahre 1872 eine Beschreibung von ihr gegeben hat,[8]) ist sie in weiteren Kreisen bislang so gut wie unbe-

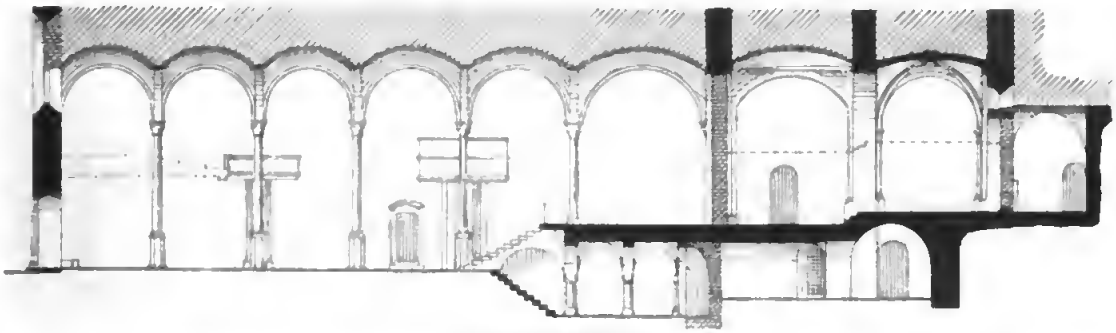


Fig. 4. Längenschnitt.

Fig 5 Querschnitt durch die Ostkrypta und den östlichen Querraum.

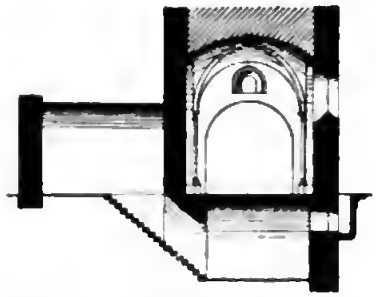


Fig 6. Querschnitt durch den Unterraum der Ostkrypta, Altarhaus und Thurmuntergeschofs

[8]) »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 5. Jahrgang, S. 396, Zürich 1872: „Die ursprüngliche Anlage", so lautet die Beschreibung der Gesammtkrypta, „bestand aus einer dreischiffigen, gewölbten Halle, im Osten mit halbrundem oder polygonem Abschlusse, um den sich die Seitenschiffe in Form eines gegenwärtig 1,90 *m* breiten und 2,20 *m* hohen tonnengewölbten Umganges fortsetzten. Leider ist diese östliche Hälfte bis auf den Umgang verschüttet und gegen Westen abgesperrt, so dafs man gegenwärtig von dem südlich anstofsenden Seminargebäude in dieselbe hinuntersteigt. Man gelangt zunächst in einen dem Umgange vorliegenden und in der Richtung von Nord nach Süd langgestreckten Vorraum, der mit einem rundbogigen 4 *m* hohen Tonnengewölbe be-

kannt geblieben. Es mag dies zum Theil seinen Grund darin haben, dafs die schweizerischen kunstgeschichtlichen Publikationen sich im Auslande nicht durchweg der verdienten Beachtung erfreuen. Mitwirkend wird aber auch der Umstand gewesen sein, dafs Rahn den Bau nicht näher datirt[9]) und archäologisch nicht gewürdigt hat, seine Beschreibung auch, weil der erläuternden Abbildungen entbehrend, den Typus, dem die Krypta angehört, nicht sogleich hervortreten läfst. Es ist eine Krypta von jener primitiven Art, die Dehio-Bezold knapp und präcis folgendermafsen beschreiben: „Ein enger, nicht viel mehr als mannshoher Gang, bald in der Tonne überwölbt, bald nur mit Steinplatten gedeckt, läuft innenseits an der Grundmauer der Tribuna hin, von welcher aus ein gerader Stollen (in der Längenachse des Gebäudes) auf die Grabkammer hin abzweigt."[10]) Die Entstehung dieser Gattung von Krypten ist nach Zeit wie nach Ort noch nicht vollständig gesichert. An erster Stelle wird der ringförmige Umgang der Confessio Sti. Petri zu Rom stehen, wenn derselbe wirklich in die konstantinische Zeit, also in den Anfang des IV. Jahrh. gesetzt werden darf, wie dies de Rossi annimmt.[11]) Zu allgemeinerer Anwendung ist diese Kryptenform aber zuerst in Ravenna gekommen. Hinsichtlich der Datirung der ravennatischen Krypten lassen Dehio-Bezold die Möglichkeit zu, dafs von den in Ravenna noch dem V. Jahrh. zugeschriebenen Exemplaren — Kathedrale von S. Pietro maggiore, S. Giovanni Evangelista, Sta. Agata — das eine oder andere thatsächlich so alte Bestandtheile birgt, glauben auch, dafs an S. Appollinare in Classe (nach oberflächlicher Untersuchung) die Gleichzeitigkeit der Krypta mit der Kirche (anno 534) nicht strikte behauptet, aber auch nicht negirt werden könne. Was in Rom sonst an ringförmigen Krypten noch in Betracht kommt — SS. Quatro Coronati, Sta. Caecilia, Sta. Prassede gehört dem Ende des VIII. oder dem Anfang des IX. Jahrh. an. Nördlich der Alpen sind bislang nur zwei Krypten des ringförmigen Typus nachgewiesen: die dem VIII. Jahrh. angehörige, einer Grabkammer jedoch entbehrende Emmeramskrypta zu Regensburg[12]) und die um 830 vollendete Ludgerus-

deckt ist. An der Westseite dieses Vorraumes öffnen sich zwei Rundbogen nach dem Umgange und jenseits desselben in eine 3,12 *m* breite und 1,64 *m* tiefe rundbogige Nische, durch welche der Umgang ehedem mit dem Chorhaupte der Krypta in Verbindung stand. Alle diese Räume sind schmucklos, nirgends eine Spur von architektonischer Gliederung." Im 28. Jahrgange des »Anzeigers« (1890) S. 334 ist Rahn auf die Krypta zurückgekommen. „Die Ostkrypta besteht", so bemerkt er dort, „aus einem gabelförmigen Gange, der die Grundform eines mehrfach gebrochenen Halbpolygons hat, und dessen östlicher und westlicher Quergang resp. Scheitel sich vorwärts und rückwärts, d. h. östlich und westlich, nach einem rechteckigen, mit einer rundbogigen Tonne überwölbten Gelasse öffnet."

„Was hier", so bemerkt dazu Mayer a. a. O. S. 51, Anm. 1, „über Verschüttungen der östlichen Theile gesagt wird, ist unrichtig."

Nach meinen Messungen ist der östliche Vorraum nicht 4 *m*, sondern nur 3,15 *m* hoch; für die Grabkammer habe ich eine Gesammtlänge von 4,80 *m* (3,18 *m* bis zur eingehauten Apsis) und eine Breite von 2,16 *m* ermittelt.

Mit letzterem Maafse wird die 1,72 *m* betragende Breite der Confessio in Werden noch übertroffen. Die Verehrung des hl. Lucius steht zu Chur mit der der hl. Emerita in Verbindung. Nach der Legende die Schwester des hl. Lucius, soll sie, dessen Glaubenseifer nachahmend, ihm nachgefolgt sein und zu Trimmis bei Chur den Martyrertod erlitten haben (vgl. Lütolf a. a. O. S. 113). In der Weiheurkunde von 1295 erscheint sie als Nebenpatronin der Luciuskirche; auch wurden dort ihre Reliquien zusammen mit denen des hl. Lucius bis zur Reformation aufbewahrt (vgl. Mayer a. a. O. S. 5). Barg die Confessio der Luciuskrypta ursprünglich vielleicht ein Doppelgrab, ähnlich wie die Krypta von Münstereifel mit den Reliquien der hl. Chrysanthus und Daria?

[9]) Für die frühe Entstehungszeit der Ostkrypta ist meines Wissens zuerst Mayer eingetreten; a. a. O. S. 50 sagt er: „Einzelne Bestandtheile des jetzigen Gebäudes sind jedenfalls viel älter als das XIII. Jahrh. und dürften sogar theilweise dem Baue des hl. Valentian und somit dem VI. Jahrh. angehören." Aber auch Rahn läfst keinen Zweifel darüber, dafs er der Ostkrypta ein hohes Alter beimifst. „Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs die romanische Westkrypta", so bemerkt er (im »Anzeiger« 1890, S. 334), „erst nachträglich an Stelle einer anderen Disposition errichtet worden sei, deren Rest jene östliche frühmittelalterliche Krypta ist."

[10]) Dehio-Bezold, »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«, 1. Band, S. 182. Stuttgart 1892.

[11]) de Rossi, »Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Vol. II, Pars I, S. 193 ff. Romae 1888. Grundrifs der Krypta Fig. 2 der Tafel zu S. 285 und bei Rohault de Fleury, »La messe, études archéologiques sur ses monuments«, Bd. II, T. CXXXI. Vgl. dazu Duchesne, »Le Liber Pontificalis«, Bd. I, S. 194. Paris 1886.

[12]) Vgl. Endres, „Die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeram zu Regensburg", »Römische Quartalschrift«, 9. Jahrgang, S. 1. Rom 1895. Mit Grund-

krypta zu Werden.[13]) Zum Vergleiche bringe ich hier in Fig. 14 die Krypta von St. Apollinare in Classe zu Ravenna und in den Fig. 15 und 16 die Krypten von SS. Quatro Coronati und Sta. Prassede in Rom zur Darstellung.

rissen und Durchschnitt. Die Untersuchungen von Endres haben ergeben, dafs der Steinsarkophag, den Endres für den des hl. Emmeram in Anspruch nimmt, seit der um 740 vorgenommenen Uebertragung seinen Platz in der Apsis der frühesten Kirche, unmittelbar unter dem Fufsboden hatte und derart angeordnet war, dafs die Füfse des darin Bestatteten nach der Apsidenwand gerichtet waren. Unter Bischof Siodbert (768 bis 791) fand ein Umbau der Kirche statt; die alte Apsis wurde mit einem Umgange umgeben, der

Der Vergleich dieser Grundrisse mit dem von St. Lucius zeigt die Uebereinstimmung in der Anlage; auch hier in Chur der Umgang und in Verbindung damit in der Mittelachse die Grabkammer; beide in der Halbtonne überdeckt. Die letztere ist in ihrem Bestande durch die eingebaute Altarapside der Westkrypta jetzt verstümmelt. Es läfst sich deshalb nicht mehr bestimmen, ob von Westen her, also von der Kirche aus, eine Verbindung mit der Krypta bestanden hat. An einen direkten Zugang zu der Confessio wird freilich nicht wohl zu denken sein. Die Breitenabmessung der Krypta macht es

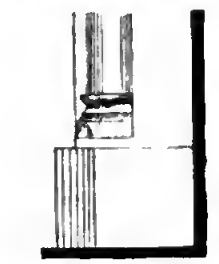


Fig. 7. Aufriss.
Fig. 8. Grundrifs der Eckvorlagen des Altarhauses.

Fig. 9. Sockel der Wandpfeiler.
Fig. 9 und 10. Sockel der westlichen Vierungspfeiler

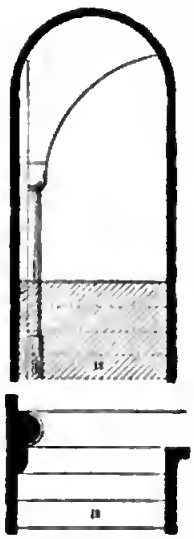


Fig. 12. Schnitt durch den Umgang der Luciuskrypta; Südseite; nach Westen gesehen.
Fig. 13. Grundrifs.

etwa mit seiner halben Höhe unter den alten Apsisboden gesenkt, mit der neuen darüber herausgehoben wurde. Die neue Apside wurde dementsprechend gehoben und, indem sie die Aufsenmauer des Umgangs als Abschlufsmauer erhielt, in gleicher Weise räumlich vergröfsert. In der Achse des Umganges wurde dabei in die alte Apsismauer eine Nische eingetieft, und so erreicht, dafs das Fufsende des in der Oberkirche stehenden Sarkophages dem Kryptenaltare gleichsam als Retabel diente.

Dafs der Umgang bereits vor Sindbert „in irgend einer Form vorhanden war", was Endres nicht zu entscheiden wagt (S. 7), halte ich Mangels bestimmter Anhaltspunkte für wenig wahrscheinlich.

[13]) Grundrifs der Werdener Kryptenanlage u. a. bei Stüler-Lohde, »Die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr«, Bl. II. Berlin 1857, und Clemen, »Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen«, S. 85. Fig. 38. Düsseldorf 1893.

wahrscheinlich, dafs die ursprüngliche Kirche, deren Seitenmauern in denen der jetzigen Kirche in ihren Grundzügen noch erhalten sein werden,[14]) dreischiffig gestaltet gewesen ist und die Krypta die ganze Breite der Kirche eingenommen hat. Der Zugang ist dann von den Seitenschiffen aus erfolgt.[15]) Bei den

[14]) Nach Niederberger (»Bündner Tegblatt« a. a. O.) ging der Fufsboden der Westkrypta „ringsum 1, $1^1/_2$ bis 2 Fufs unter die Fundamente des Hauptgebäudes hinein, in die blofse Erde hinein, die durch ein kaum eine Spanne dickes Mauerwerk zurückgehalten wurde". Es geht hieraus hervor, dafs die Westkrypta in einen schon bestehenden Bau in nachlässiger Weise eingebaut worden ist.

[15]) Wie dies z. B. bei der alten, noch in das VIII. Jahrh. zurückreichenden Krypte der ursprünglich

Breitenverhältnissen der Kirche ist dabei aber, wenn anders der Aufgang zum Chor eine angemessene Breite haben sollte, nicht wohl anzunehmen, dafs in der Mitte noch eine weitere Verbindung von Westen her mit der Krypta bestand. Eine solche würde somit, wenn sie überhaupt bestanden hat, in einer am Westende der Confessio angebrachten Deckenöffnung, die von oben her einen Einblick in die Confessio gestattete, zu suchen sein.[16])

Eine Eigenthümlichkeit der Luciuskrypta besteht darin, dafs ihre inneren Wandungen nicht im Halbkreise, sondern im Polygon gestaltet sind. Die Anordnung ist, wie der Grundrifs zeigt, nicht gerade eine ganz regelmäfsige, aber die Seiten und Ecken des Polygons sind klar ausgesprochen und auch in dem Gewölbe des Umganges zeigt sich die gleiche Anordnung. Polygonal gebrochene Apsidenaufsenwände bilden bekanntlich eine Eigenthümlichkeit der altchristlichen Bauten von Ravenna, aber die Innenseiten der Apsiden sind dort stets halbkreisförmig gestaltet. Da dies auch für die Krypten zutrifft, so nimmt in dieser Hinsicht die Luciuskrypta eine Ausnahmestellung ein.

Eine weitere Abweichung besteht in dem äufseren Abschlufs. Während derselbe überall in der Form des Halbkreises beziehungsweise des Polygons angeordnet ist, zeigt die Luciuskrypta einen geraden Abschlufs. Der Grund, der zur Wahl dieser Bauform den Anlafs gegeben hat, ist in der rechteckigen Kammer zu erblicken, die der Krypta nach Osten hin, aus der Mittelachse etwas nach Süden verschoben,[17]) angefügt ist. Zwei verschieden breite, rundbogig überdeckte Durchgänge verbinden beide Bautheile. Die Anschlufsstellen der seitlichen Mauern der östlich vorgelegten, rundbogig überwölbten Kammer sind einer Untersuchung durch die in die Ecken unterhalb der östlichen Vierungspfeiler eingelegten Mauerkörper jetzt entzogen.[18]) Wie aber aus deren Anordnung schon hervorgeht, dafs die Kammer beim Neubau des Chores, also im XIII. Jahrhundert, bestand, so weist die Gestaltung der Verbindungsöffnungen auch darauf hin, dafs die Kammer mit der Krypta zusammen errichtet ist.[19]) Der Umgang der Emmeramskrypta steht nach Osten hin, durch einen schmalen Gang mit ihm verbunden, ebenfalls mit einem besonderen Anbau in Zusammenhang, derselbe ist aber nicht mit ihm gleichzeitig, sondern etwa zwei Jahrhunderte später errichtet. Dagegen ist die Werdener Krypta schon gleich bei ihrer Erbauung mit einem östlichen Anbau ausgestattet gewesen.[20])

---

dreischiffigen, im XV. Jahrh. einschiffig umgebauten Kirche auf dem Petersberge bei Fulda und bei der um 827 vollendeten Kirche von Steinbach (vgl. Adamy, »Die Einhardbasilika zu Steinbach i. O.«, Taf. 2, Fig. II, Darmstadt 1885) der Fall ist. Auch dort führen die Treppen von den Seitenschiffen aus in die Krypta herunter. Kein Merkmal deutet darauf hin, dafs eine Verbindung irgend einer Art zwischen Mittelschiff und Confessio bestanden hat. Die in dieser Zeitschrift von mir mitgetheilten, sich unter Chor und Querschiff erstreckenden Krypten von Siegburg (II. Jahrg., 1889, Sp. 821, 822) und Oberpleis (V. Jahrg., 1892, Sp. 109, 110) haben den Zugang ebenfalls von den Seitenschiffen aus.

[16]) Dieselbe hätte sich dann an der Stelle befunden, die jetzt von der Altarpaide der Westkrypta verdeckt wird. Beispiele solcher Fenestellae in der Decke bieten die Krypten der Münsterkirche zu Essen (Grundrifs bei Clemen a. a. O. S. 22), die Stiftskirche zu Münstereifel (in dem von Plönnis in Jahrgang II dieser Zeitschrift, Sp. 46 mitgetheilten Grundrisse nicht angedeutet) und die Abteikirche von Werden, wo die Fenestella jetzt indefs von der Beplattung verdeckt wird und nur von der Confessio aus sichtbar ist. Noch jetzt hat ferner solche Deckenöffnungen die dem Ende des IX. Jahrh. angehörige Krypta von St. Georg auf der Reichenau (Grundrifs bei Adler, »Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau«, Tafel III, Fig. IV, Berlin 1870). Auch die Krypta der 720 bis 759 erbauten, 880 zerstörten Otmarskirche zu St. Gallen besafs eine Fenestella zwischen Chor und Krypta („Vita St. Otmari", herausgegeben von Meyer v. Knonau, »St. Gallische Geschichtsquellen« S. 85). Das Vorkommen dieses Motivs in St. Gallen gestattet auch wohl einen Rückschlufs auf sein Vorhandensein in Chur.

[17]) Der Grund für diese Verschiebung aus der Achse ist wohl in der Terraingestaltung zu suchen.

[18]) Die westlichen, freistehenden Pfeiler des neuen Chores fanden ihre Unterstützung in den Umfassungsmauern der Grabkammer, wie dies in Fig. 2 durch die punktirten Linien angedeutet ist.

[19]) Die Treppenanlage, durch welche dieser Raum mit dem nördlich daran anstofsenden verbunden ist, ist nicht ursprünglich, sondern ein späterer roher Durchbruch. Ueber diesem Nordraume erhob sich, wie die älteren Stadtansichten zeigen, ein Thurm, der wohl gleichzeitig mit dem spätgothischen Umbau der Kirche entstanden ist. Auf diese Zeit weist wenigstens die mit schlichter Fase umrahmte und mit sehr gedrücktem Korbbogen überdeckte Eingangsthür (siehe Fig. 5). Der hierbei benutzte ältere Thürsturz zeigt — in Folge der Umarbeitung allerdings verstümmelt — eine frühmittelalterliche Skulptur in ausgegründeter Arbeit, das Lamm Gottes mit der Fahne darstellend.

[20]) Dieser Vorbau ist in Werden durch die im XI. Jahrh. errichtete, noch jetzt bestehende dreischiffige Hallenanlage verdrängt worden.

Die inneren Kryptenwandungen sind mit einem noch wohlerhaltenen, fast stuckartig glatten Putze versehen. Die Gewölbekämpferlinien des Umganges treten gegen die senkrechten Mauerflächen um etwa 2 *cm* derart zurück, dafs sich unterhalb derselben eine durchlaufende, nach aufsen geneigte, etwa 6 *cm* hohe Schmiege bildet (vergl. Fig. 12), eine Erscheinung, die mit der Gewölberüstung im Zusammenhang gestanden haben wird. Im übrigen enthält die Krypta kein Detail, welches für ihre Datirung mit herangezogen werden könnte; neben der Baugestaltung selbst bleiben deshalb nur die dürftigen Ueberlieferungen, um für die Datirung einige Anhaltspunkte zu gewinnen.

Fig. 14. S. Apollinare in Classe zu Ravenna.

Fig. 15. SS Quattro-Coronati in Rom.

Fig. 16. Sta. Prassede in Rom.

Von den in der Einleitung mitgetheilten baugeschichtlichen Angaben kamen für die Frühzeit der Kirche nur zwei Nachrichten in Betracht: die eine, welche bereits für die Datirung der Osttheile der Kirche und der Westkrypta verwerthet ist, und die fernere, die berichtet, dafs Valentianus an Stelle des Oratoriums und der Zelle, die zu Ehren des hl. Lucius errichtet waren, eine geräumige Kirche aufgeführt habe (amplum eduxit templum). Zwischen diesen beiden Nachrichten liegt nichts, was mit einiger Sicherheit auf einen so durchgreifenden Neubau deutet, wie dieser durch die Luciuskrypta angezeigt ist.

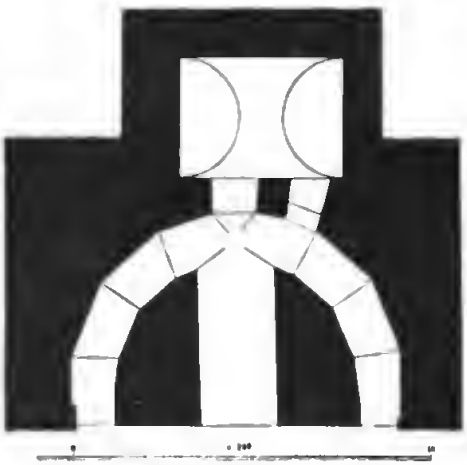


Fig. 17. Grundrifs der Ostkrypta Luciuskrypta.

Was wir wissen, spricht vielmehr dagegen. Als, wie dies mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden darf, unter Bischof Tello († 773) die bischöfliche Residenz von Lucius weg nach der Burg verlegt und dort eine Bischofskirche erbaut wurde,[21]) war für Lucius eine Zeit des Niedergangs gekommen, die weder den Wunsch noch das Bedürfnifs zu umfangreichen Neuschöpfungen aufkommen lassen konnte. Der nur in der Urkunde von 998 erwähnte Besitz des Klosters Pfäffers würde in dieser Hinsicht auch dann bedeutungslos sein, wenn die Echtheit der Urkunde zweifellos feststände;[22]) das Fehlen von jeder weiteren Nachricht und ebenso der Umstand, dafs St. Lucius um 1140 in dem Besitze des Prämonstratenserordens ist, spricht aber direkt gegen die auch im Baubestande durch nichts begründete Annahme, dafs die Benediktiner von Pfäffers in Chur umfangreiche bauliche Anlagen geschaffen hätten. Wie die Wahrscheinlichkeit gering ist, dafs die Schaffung einer würdigen Grabstätte für den Landesheiligen dem Kloster Pfäffers vorbehalten geblieben sei und dieses eine Anlage so alterthümlichen Gepräges errichtet habe, so würde es bei einer so weitgreifenden Bauthätigkeit der Benediktiner auch auffallend erscheinen, dafs die Prämonstratenser, nachdem sie in den Besitz von Lucius gekommen waren, wieder zu vollständigen Neubauten übergehen mufsten.[23])

[21]) Die der Muttergottes geweihte Kathedralkirche von Chur wird urkundlich zuerst in einer von Bischof Viktor II. im Jahre 821 an Kaiser Ludwig den Frommen gerichteten Bittschrift erwähnt (petimus, ut pro amore dei digneris ejusdem sanctae matris ecclesiae, cujus te tutorem ac defensorem ubique scimus esse promptissimum, advocatus esse et judex). Als Kathedralkirche wird sie ausdrücklich in der Urkunde von 831 bezeichnet, womit Ludwig die Kirche von Chur in seinen Schutz nimmt: sanctae curiensis ecclesiae episcopus, quae constat esse constructe in honore sanctee Mariee semper virginis, so heifst es dort (v. Mohr a. a. O. I, Nr. 15 und 20).

[22]) Die Zweifel gegen die Echtheit beruhen in der Schlufsformel (vgl. Wegelin, »Die Regesten der Benediktinerabtei Pfäffers und der Landschaft Sargans«, S. 4, Chur 1850); gegen den Inhalt walten keine Bedenken ob

[23]) Aus einer ganzen Reihe von Urkunden geht hervor, dafs das Kloster im XIII. Jahrh. sehr wenig begütert war (vgl. z. B. v. Mohr a. a. O. I, Nr. 184 — z. 1215 — und III, Nr. 7 — a. 1251 —). Man würde

Alle diese Schwierigkeiten fallen sofort dahin, sobald in der Luciuskrypta der Ueberrest von dem amplum templum erblickt wird, welches Valentian erbaute. Wie es für ihn eine naheliegende Aufgabe sein musste, dem Heiligen, den Land und Diözese als ihren Apostel verehrten, eine würdige Grabstätte zu bereiten, so findet auch die alterthümliche Gestaltung derselben ihre einfachste Erklärung. Zu jener Zeit war die Form, welche die St. Luciuskirche aufweist, wie die oben angezogenen Beispiele zeigen, bei den italienischen Kirchen im vornehmlichen Gebrauch, wenn es sich darum handelte, einem verehrten Heiligen in einem Neubau an architektonisch bedeutsamster Stelle seine Ruhestätte zu geben, und sicherlich werden diese Vorbilder, die dem Bischofe eines Italien benachbarten und von Alters her mit Mailand in enger Beziehung stehenden Bisthums[24]) nicht unbekannt gewesen sein können, auch ihren Einfluſs auf ihn ausgeübt haben, als er daran ging, über dem Grabe und zu Ehren des Landespatrons die Kathedralkirche des Bisthums zu errichten. Auch der Umstand, daſs, nachdem die bischöfliche Kirche auf die Burg verlegt worden, die Luciuskirche erst wieder in Zusammenhang mit den baulichen Maſsnahmen der Prämonstratenser hervortritt, bietet dann keine Bedenken. Ihrer Zweckbestimmung entzogen wird die Kirche, Jahrhunderte lang vernachläſsigt, allmählich dem Untergange entgegen gegangen und nicht viel mehr als eine Ruine gewesen sein, als endlich in dem Prämonstratenserorden der Grabstätte des Landesheiligen wieder ein neuer Hüter erstand.

Berechtigen diese Momente, in der Luciuskrypta von Chur ein Werk des Bischofs Valentian zu erblicken, so bestärkt hierin noch ein Umstand, der mit dem östlich an die Krypta anstoſsenden Raume, in dem ich die Grabstätte des hl. Valentian erblicke, in Zusammenhang steht. Es ist das die einzige annehmbare Erklärung, die sich für die Hinzufügung dieses Bautheils finden läſst, und damit wiederum auf Valentian als Erbauer hinweist. Sie findet zudem einen Rückhalt in dem Grabsteine des Valentian († 548). *Paulinus, nepos ipsius,* wie es auf der Grabschrift bezeichnet wird, hatte ihn setzen lassen.

Die Inschrift des Grabsteines ist zuerst (um 1536) von Aegidius Tschudi kopirt worden.[25]) Vor 1579 hat Campell,[26]) vor 1616 hat Guler v. Weineck[27]) den Stein noch gesehen, 1797 aber war er, wie Eichhorn mittheilt, nicht mehr vorhanden.[28]) Merkwürdigerweise ist ein kleines

sich sicherlich nicht zu Neubauten entschlossen haben, wenn verhältnifsmäſsig kurze Zeit vorher die Benediktiner solche errichtet hätten. Die lange Bauzeit, besonders aber die ärmlich rohe Ausführung, wie sie sich in der Westkrypta dokumentirt, weisen ebenfalls darauf hin, daſs die Prämonstratenser nur nothgedrungen an den Neubau herangetreten sind.

[24]) Egli, »Kirchengeschichte der Schweiz bis auf Karl den Grofsen«, S. 9, 10, Zürich 1893: „In die letzten Zeiten der römischen Verwaltung führen die Anfänge der späteren kirchlichen Eintheilung des Landes zurück. Wie überall hat sich dieselbe an die politische angelehnt. Die staatlichen Hauptstädte der Provinzen oder die Metropolen wurden Sitze der Erzbischöfe, die Civitates oder Landstädte mit abhängigem Gebiet wurden Bischofssitze. . . . In den grofsen oberitalischen Verwaltungsdistrikt mit der Residenz Mediolanum, Mailand, war . . . die Provinz Rhaetia prima mit der Stadt Curia, jetzt Chur, und das Tessin einbezogen. . . Aber nachweisbar sind Bischöfe, abgesehen von den Metropolen und von Como, für die Römerzeit einzig zu Martigny in Wallis und zu Chur in Rhätien."

Daſs Asimo, der erste bekannte Bischof von Chur, auf dem 452 durch Erzbischof Eusebius nach Mailand einberufenen Provinsialkonsil durch seinen Bruder Abundantius vertreten wurde, ist oben (Sp. 847) schon erwähnt. Vgl. hierzu v. Mohr a. a. O. I, Nr. 1 und Anm.

[25]) Aeg. Tschudi im »Codex S. Galli«, 609, pag. 84, Stiftsbibliothek St. Gallen. Daſs Tschudi, und nicht Stumpf (der Verfasser der 1548 in 1. Ausgabe erschienenen »Schweizerchronik«) die Priorität gebührt, wie dies Mommsen („Inscriptiones confoederationis Helvetiae latinae", »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich«, X. Band, Vorwort, S. V, VI) will, ist von Vögelin („Wer hat zuerst die römischen Inschriften in der Schweiz gesammelt und erklärt?" im »Jahrbuche für Schweizerische Geschichte«, XI. Band, S. 120 bis 125 und S. 134) mit durchschlagenden Gründen dargelegt worden. Vgl. dazu Egli, „Die christlichen Inschriften der Schweiz vom IV. bis IX. Jahrh." in den »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft«, Band XXIV, I. Heft, S. 85 ff.

[26]) Ulrich Campell, „Historia Raetiae", II, c. 10, herausgegeben von Plattner in den »Quellen zur Schweizer Geschichte«, 8. Band, S. 84. Basel 1884.

[27]) Joh. Guler von Weineck, »Raetia«, 1616, Fol. 66a, der die Inschrift aber nach Stumpf wiedergibt. Auch Fortunat Sprecher, »Pallas Rhaetica«, 1617, setzt den Stein noch als vorhanden voraus. Von Tschudi und Campell weicht er darin ab, daſs er Valentinian statt Valentian schreibt, eine Lesart, die zwar vielfach in Gebrauch, nach Egli (»Inschriften« a. a. O. S. 87) aber als blofses Verderbniſs erscheint.

[28]) Eichhorn, »Episcopatus Curiensis«, 1797, S. 10: *„quamvis enim anno 1787 cum rev. D. Nicolao, S. Lucii abbate, omnes coenobii angulos lustraverim . . . tamen lapidem detegere non potui."*

Bruchstück des Steins 1863/4 zu Mols am Walensee aufgefunden worden.[29]) Seine Zugehörigkeit zu dem dem VI. Jahrh. angehörigen Valentianus-Grabstein ist unzweifelhaft; dafs er in unmittelbarer Beziehung zum Grabe gestanden hat, geht aus den Anfangsnoten der Inschrift: *hoc jacit in tomolo* . . . bestimmt hervor. Aus den übereinstimmenden Mittheilungen der Chronisten ergibt sich des Weiteren, dafs sich derselbe in der Krypta befunden hat.[30]) Als Tschudi die Inschrift abzeichnete, befand sich der Stein jedoch schon nicht mehr auf dem Grabe bezw. dem tumulus, sondern er war in der Krypta in die Wand eingelassen.[31]) Es fehlt nun zwar an jedem Hinweis darüber, ob der Stein sich in der West- oder Ostkrypta befunden hat. Das letztere ist aber schon deshalb wahrscheinlich, weil die Westkrypta ganz erheblich später entstanden ist, sein Vorhandensein in dieser also nur möglich gewesen wäre, wenn eine nachträgliche Umbettung stattgefunden hätte. Davon ist aber ebensowenig etwas bekannt, wie über den Verbleib der Gebeine des Valentian. Einen weiteren Anhalt dafür wird man dann auch in dem Umstande erblicken können, dafs zwei andere Grabsteine des VI. und VII. Jahrh., deren Inschriften ebenfalls von Tschudi überliefert sind,[32]) vor 1579 zerstört worden sind. Wenn dabei der Grabstein Valentians der Vernichtung entgangen ist, so deutet dies darauf hin, dafs der Grabstein Valentians sich in der wenig begangenen und dunkeln Ostkrypta bezw. dem Nebenraume derselben befand und so von den Zerstörern nicht bemerkt wurde.[33]) Dafs der Grabstein schon zu Tschudi's Zeit sich nicht mehr auf dem Grabe befand, sondern an der Wand befestigt war, bietet nichts Auffälliges: wenn das Grab, wie ich annehme, in dem östlichen Nebenraume der Krypta sich befunden hat, so war es, als im XIII. Jahrh. die mächtigen Vierungspfeiler eingebaut wurden, eine naheliegende Vorsichtsmafsregel, den Stein aufzunehmen und so gegen Beschädigungen zu schützen.[34])

Eine Analogie für die Annahme, dafs in der Confessio die von Valentian für den hl. Lucius erbaute Grabstätte, in dem östlich

[29]) Der Stein war auf dem unweit davon belegenen, 9 bis 10 Stunden von Chur entfernten Hofe Gons nicht lange vorher bei Erdarbeiten enversehrt au Tage gekommen, aber leider zertrümmert worden.

Fundbericht im »Anzeiger« a. oben (Sp. 348) a. O. Mit Abbildung des aufgefundenen, einen Theil des drei Schlufszeilen enthaltenden Fragmentes auf Taf. I, Fig. 1. Auf Photographie beruhende Abbildung bei Egli, »Kirchengeschichte« S. 45 und Egli, »Inschriften«, Taf. I, Fig. 37. Ebendort (S. 36) auch weitere Fundnachrichten.

Das Bruchstück jetzt im Museum au St. Gallen. Gipsabgufs im Landesmuseum zu Zürich.

[30]) „Inscriptio Valentiani epi Curiensis in Crypta Monasterii Scti Lucii in marmore sculpta, so gibt Tschudi an (Vögelin a. a. O. S. 134). „Pervetusta quaedam inscriptio marmori incisa in crypta templi a. Lucii", heifst es bei Campell a. a. O. S. 88.

[31]) In marmore albo pariati infixo (vgl. Vögelin a. a. O. S. 125). Die Angabe über das Material wird durch das aufgefundene Bruchstück durchaus bestätigt.

[32]) Vgl. Vögelin a. a. O. S. 126 ff. ond Egli, »Inschriften« a. a. O. S. 39 ff.

[33]) Tschudi's ursprüngliche Handschrift führt die eine Inschrift mit folgender Notiz ein: „alia [inscriptio] ad scalam in eodem Monasterio", korrigirte später aber: „alia ad scalam cripte in eodem templo Monasterii". Zu der zweiten bemerkt er: „alia literis majusculis in marmore inscripta". (Vögelin und Egli wie vor.) Campell, der in den Jahren 1570 bis 1572 als Prediger in Chur lebte und sein Werk 1579 vollendete, bemerkt (a. a. O. S. 89) von dem einen Grabsteine: *„epitaphium . . . quod quum marmori esset litteris insculptum ad s. Lucii in adyto, juxta scalas pariete delubri applicito vel leniter incumbenti . . ."* und von dem andern sagt er (S. 90): *in aede s. Luci ante aram augustissimam extitisse"*.

Vollständig klar sind diese Angaben nicht, aber so viel geht doch aus ihnen hervor, dafs sich die beiden Grabsteine an gut sichtbarer Stelle befanden. (Adytum = „Secretior aedis aut ecclesiae pars solis sacerdotibus pervia" nach du Cange, also = presbyterium altarium, Altarhaus. Ara augustissima = Hochaltar.)

Campell führt a. a. O. S. 89 darüber heftige Klage, dafs von etlichen italienischen Schurken (quibus italicis monetariis vel magis nebulonibus) diese Grabsteine in den letzten Monaten zerstört worden seien.

[34]) Ob bei dieser Gelegenheit auch das Grab in Mitleidenschaft gezogen oder gar zerstört worden ist, ist nur durch Nachgrabungen zu ermitteln. Wie Baissel (»Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland bis zum Beginn des XIII. Jahrh.«, S. 42 und 104, Freiburg i. B. 1890) bemerkt, sind im Mittelalter die Ruhestätten der Heiligen häufig und oft sehr rasch in Vergessenheit gerathen, besonders dann, wenn sie, wie das auch in Chur durch den hl. Lucius der Fall war, durch andere Heilige, die im Vordergrund der Verehrung standen, verdunkelt wurden. Lehrreich in dieser Hinsicht ist der von Endres (a. a. O.) mit überzeugenden Gründen geführte Nachweis, dafs die Grabstätte des hl. Emmeram in Regensburg, über die im XI. Jahrh. noch volle Klarheit herrschte, bereits zwei Jahrhunderte später vergessen war und bis zu der 1894 vorgenommenen Nachgrabung auch vergessen geblieben ist.

daran anstofsenden Raum seine eigene Grabkammer zu erblicken ist, bietet die erwähnte Krypta von Werden. Dort hatten die geistlichen Anverwandten des hl. Ludger, seine Nachfolger im Besitze des Werdener Klosters, die Grabstätte des Heiligen mit einer ringförmigen Krypta überbaut, aber zugleich versahen sie dieselbe, von dem Wunsche beseelt, in der unmittelbaren Nähe ihres heiligen Verwandten zu ruhen, mit einem östlichen Anbau, in dem sie denn auch sämmtlich, fern von der Stätte ihres bischöflichen Wirkens, ihr Grab gefunden haben.[35])

Die ringförmigen Krypten Italiens bieten kein Beispiel einer solchen plan- und zeiteinheitlichen Verbindung mit einem besonderen Gruftraume.[36]) Die Luciuskrypta zu Chur und die Ludgeruskrypta zu Werden nehmen somit eine eigenartige Stellung ein; aber in beiden Fällen ist der Hergang der gleiche gewesen, beide Mal handelte es sich für die Erbauer darum, einem verehrten Heiligen eine würdige Ruhestätte zu schaffen und sich selbst in seiner Nähe einen Platz zu sichern.

Die Grabkammer der Luciuskrypta ist gegenwärtig vollständig leer, von einer Sarkophag- und Altaranlage ist keine Spur mehr vorhanden; man wird sich dieselbe aber ähnlich wie in Werden zu denken haben, wo in der Confessio der Steinsarkophag stand, der nach Osten, also nach dem Umgange hin, mit einem die volle Breite der Grabkammer einnehmenden Altare in Verbindung stand.[37]) Wenn nicht schon früher, so werden die Gebeine des hl. Lucius iedenfalls mit der Erbauung der Krypta gehoben und in der Confessio in einer Tumba beigesetzt worden sein: eine Annahme, die an sich schon naheliegt, aber auch noch eine Bestätigung darin findet, dafs in einem im Jahre 821 von Bischof Viktor II. an Ludwig den Frommen gerichteten Schreiben über Gewaltthätigkeiten Klage geführt wird, die den Reliquien des Lucius zu Theil geworden.[38]) In dem Domschatze von Chur befindet sich jetzt der Reliquienschrein, der früher der Luciuskirche angehörte und dessen Inschrift bekundet, dafs die Gebeine des Heiligen um die Mitte des XIII. Jahrh. in ihn übertragen worden sind.[39]) Das ist die Zeit der von den Prämonstratensern vorgenommenen Neubauten.

„Ich acht", so schreibt Stumpf in seiner Chronik, „dafs dieser Bischof Valentianus seye ein stiffter gewesen S. Lucii kirchen, da er begraben ligt, denn ich von stifftung gedachter kirchen sonst nichts find."[40]) Auch ich mufs zugeben, dafs die baulichen und geschichtlichen Momente, welche für die Entstehung der Luciuskrypta angeführt sind, für sich vereinzelt nicht ausschlaggebend sind; in ihrer Gesammtheit scheinen sie mir aber doch die Annahme zu erzwingen, dafs Valentianus, um mit Stumpf zu reden, „ein stiffter gewesen S. Lucii kirchen" und von dem monasterium b. Valentiani prope castra Martiola, wie das Kloster in jener Urkunde von 998 genannt wird, von dem amplum templum, wie das Churer Proprium die von Valentian errichtete Kirche bezeichnet, als Zeuge seiner Bauthätigkeit noch jetzt die Luciuskrypta aufrecht steht.

Auf jeden Fall ist in St. Lucius eine Kryptenanlage nachgewiesen, die, abgesehen von der nur in bedingter Weise in Parallele tretenden Emmeramskrypta zu Regensburg, den Typus der ringförmigen Krypten nördlich der Alpen neben Werden noch in einem ferneren, in der polygonen Grundrifsgestaltung des Umganges zudem auch ganz eigenartigen Beispiel vertritt.

Freiburg (Schw.). W. Effmann.

---

[35]) Ich weiche in dieser Entstehungsgeschichte der Werdener Krypta von den herrschenden Ansichten mehr oder weniger ab; an die Begründung trete ich an anderer Stelle heran und bemerke deshalb hier nur, dafs die obige Darlegung in dem von mir aufgedeckten alten Baubestande eine feste Stütze hat.

[36]) Der in Regensburg vorhandene östliche Anbau ist eine Zuthat vom Ende des X. Jahrh. Vgl. Endres a. a. O. S. 7 und 30.

[37]) Im Jahre 1361 wurde ein ewiges Licht gestiftet, „das brenen sol vor sant Lutzen alter in den Gruft in sant Lutzen münster" (v. Mohr a. a. O., III, Nr. 96), was dem Mayer (a. a. O. S. 52) annimmt, dafs er in der hinteren Krypta gestanden und das Grab des hl. Lucius umschlossen habe.

In Werden ist die hochinteressante Sarkophag- und Altaranlage im Jahre 1880 (!) ohne jeden vernünftigen Grund abgebrochen worden.

[38]) v. Mohr a. a. O. I Nr. 15.

[39]) Inschrift bei Mayer a. a. O. S. 5.

[40]) Stumpf a. a. O. Ausgabe von 1586 S. 563 a.

Bücherschau.

Die bildenden Künste. Kurzgefaßte allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht. Von Hermann Riegel. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mit 77 Abbildungen. Frankfurt a. M., 1895. Verlag von Heinrich Keller.

Der alte „Grundriß", der drei ehrenvolle Auflagen erlebt und während der drei Jahrzehnte seines Bestehens zur Verbreitung solider Kunstanschauungen sehr erheblich beigetragen, hat als „Kunstlehre" in neuem Verlage eine Art von Wiedergeburt erfahren, eine wesentliche Durcharbeitung, Ergänzung, Vervollkommnung, aber ohne Veränderung der Grundsätze, mit denen der Verfasser sich in unwandelbarer Festigkeit behauptet, nicht selten im Widerspruch mit modernen Auffassungen und Begriffen. Diese betreffen ja nicht das Gebiet der Kunstgeschichte und -technik, sondern vielmehr der ästhetischen und künstlerischen Beurtheilung, und gerade diese mehr philosophische Grundlage ist es, welcher der Verfasser vornehmlich seine Aufmerksamkeit zuwendet, keiner Schwierigkeit ausweichend. Deßwegen werden über den Ursprung und Begriff der Kunst, über ihre Erscheinungsweisen und Entwickelungsstufen mancherlei Fragen verhandelt, die, obwohl von grundlegender Wichtigkeit, in den kunstgeschichtlichen Werken der Gegenwart kaum noch begegnen. Auch die II. Abtheilung: „Die Kunst und die Künstler", ist überreich an prinzipiellen Erörterungen, die sich auf die Vorbedingungen der Kunstübung, auf die Anordnung, Mittel und Verfahren der Darstellung, auf das Darstellbare und Wesen wie Stil des Dargestellten beziehen. In der III. Abtheilung endlich: „Die Kunst und die Zeit" kommt die Kunstgeschichte zu ihrem Recht und der Einfluß, den sie durch ihren Denkmälerschatz auf die Weltgeschichte ausgeübt hat, des ferneren die Bedeutung der Kunstwerke für die Gegenwart, zuletzt die Pflege der Kunst wie all' der Lehr- und Förderungsmittel, welche ihr zu dienen geeignet sind, mit Einschluß der nachbildenden Künste. — Diese kurze Uebersicht des Inhalts kann dessen Reichthum kaum andeuten, wie ihn nur eine ernste philosophische, historische, technische Schulung, die Erfahrung eines langen, im stetigen unmittelbaren Verkehr mit den Kunstdenkmälern verbrachten Lebens zu erreichen vermocht hat. K.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Von Dr. P. Lehfeldt. Heft XIX. Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt: Amtsgerichtsbezirke Rudolstadt und Stadtilm. Mit 7 Lichtdruckbildern und 60 Abbildungen im Texte. — Heft XX. Amtsgerichtsbezirke Königsee, Oberweißbach und Lauterberg. Mit 5 Lichtdruckbildern und 22 Abbildungen im Texte. — Heft XXI. Herzogthum Sachsen-Altenburg: Amtsgerichtsbezirk Altenburg. Mit 8 Lichtdruckbildern und 78 Abbildungen im Texte. Jena 1894 und 1895. Verlag von Gustav Fischer.

Diese seit unserem letzten Berichte (Bd. VII, Sp. 64) erschienenen drei Hefte liefern wiederum einen glänzenden Beweis von der Rührigkeit und Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser arbeitet. Nur wenige der von ihm beschriebenen und abgebildeten Denkmäler und auch fast nur die der älteren Periode angehörigen Bauten wie Klosterruine Paulinzelle und Pfarrkirche Stadtilm waren in die Kunstgeschichte eingeführt, die meisten anderen, namentlich manche hervorragende Schlösser wie Rudolstadt, Schwarzburg, Könitz, Friedensburg, Altenburg, Windischleuba u. s. w. wenig bekannt, und wie viel des Interessanten bieten sie aus der gothischen Periode bis in die letzten Ausläufer des Rokoko sowohl in ihrer äußeren Erscheinung, als in ihrer inneren Einrichtung und Ausstattung! Zahlreiche Figuren und Gemälde, Möbel und Geräthe, Waffen und Schmuckstücke, Tafelgefäße in Metall, Thon, Glas u. s. w. tauchen auf als Bereicherung der einzelnen Kunstzweige und als beachtenswerthe Vorbilder für Neuschöpfungen. Mannigfaltig und eigenartig ist daher die Ausbeute für den Geschichts- und Kulturforscher, für den Kunsthistoriker und Archäologen, für den Künstler und Kunsthandwerker, und jeder wird befriedigt sein von den sach- und fachgemäßen Beschreibungen und Erklärungen des Verfassers, der auf dem Gebiete der Denkmälerstatistik durch seine langjährige unermüdliche Thätigkeit allmählich in die Vorzugsstellung des Veteranen hineingewachsen ist. S.

Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Im Auftrags des Hohenzollernschen Landes-Ausschusses bearbeitet von Dr. Karl Theodor Zingeler, Fürstlich Hohenzollernscher Hofrath und Wilhelm Friedrich Laur, Architekt. Mit 22 Lichtdrucken, 168 Abbildungen im Text und einer archäologischen Uebersichtskarte von Hohenzollern. Stuttgart 1896, Verlag von Paul Neff. (Preis 15 Mk.)

Nicht überreich, weder an Zahl, noch an Bedeutung, sind die in den Hohenzollernschen Landen erhaltenen Kunstdenkmäler, abgesehen von dem Privatbesitz des Fürstenhauses, der in dem Schloß und namentlich in der Kunsthalle aufgestellt ist, ein überaus reiches, aus allen Gegenden Deutschlands wie aus fremden Ländern, besonders Italien, zusammengebrachtes Museum, welches längst in umfänglichen Katalogen beschrieben, daher in vorliegendem Werke nur ganz knapp geschildert ist. Aber aus jeder Kunstperiode, von der romanischen bis in die jüngste hinein, fehlt es im Lande nicht an beachtenswerthen Erzeugnissen der Architektur, Plastik und auch der Klein-Künste auf dem kirchlichen, zumal auf dem Profangebiet, und alle diese Denkmäler sind mit unverdrossenem Fleisse aufgesucht, mit großer Pietät geprüft, mit unverkennbarer Sachkenntniß erläutert, die bedeutenderen an der Hand gut gezeichneter oder photographirter Aufnahmen. Besonderes Interesse nehmen verschiedene mittelalterliche Burgen in Anspruch, sowie Bauten aus der Renaissance, die bis in das XVII. Jahrh. hinein von der Gothik nicht nur das konstruktive Gerüst bewahrt haben, auch Fachwerkhäuser von einfacher aber

charakteristischer Gestaltung. Durch einige gute Gemälde ist der spätgothische Stil, durch vortreffliche Werke die Plastik der Renaissance vertreten und durch zahlreiche, zum Theil bemerkenswerthe Leistungen der Rokoko. Nicht gar grofs ist die Auswahl der Kleinkunstwerke, am wenigsten aus dem textilen Gebiete, auf welchem als eine Art von Unikum eine Kirchenfahne in Neckarhausen von 1629 erwähnt wird, deren Technik in „Leinenknüpfarbeit" bestehen soll, also wohl in Filet mit eingestopften Figuren und Ornamenten, wie sie im XVII. und XVIII. Jahrh. so vielfach für Behänge, Antependien, Hungertücher, eher wohl selten für Fahnen verwendet worden ist. Recht anregend, unterhaltend und belehrend ist die Rundfahrt durch die vier Oberämter, die zu diesem auch an Naturschönheiten und alten Sagen reichen Lande sich zusammensetzen. H.

Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. Von Dr. Albrecht Haupt, Professor und Architekt. Frankfurt a. M. 1895, Verlag von Heinrich Keller.

In zwei Abtheilungen ist dieses verdienstvolle Werk erschienen, welches der so lange vernachlässigten und verkannten portugiesischen Kunst ihr Recht gewährt auf Grund eingehender Studien und neuer zuverlässiger Aufnahmen. — Der I. Band, bereits 1890 ausgegeben, gibt zunächst auf 54 von 40 Abbildungen illustrirten Seiten einen sehr lehrreichen Ueberblick über die Geschichte des Landes und seiner Kunstthätigkeit auf den verschiedenen Gebieten, um dann eingehend die Denkmäler von Lissabon und seiner Umgegend an der Hand von 91 Abbildungen zu beschreiben. Der II. Band setzt diese Denkmälerschau durch das Land fort und erläutert sie durch 157 Zeichnungen, die, wie jene, fast ausschliefslich von Haupt selbst herrühren und mit der Ursprünglichkeit ihrer Aufnahmen angleich deren Vorzüge zeigen. Die eigentliche Herrlichkeit und Herrschaft der spezifisch portugiesischen Kunst beschränkt der Verfasser auf das kurze, aber überaus glanzvolle Regiment des Königs Emmanuel von 1495 bis 1521, aber sie hatte ihr Vor- und Nachspiel. Jenes beginnt schon mit der Dynastie von Burgund, deren Bauten (Alcobaça) vornehmlich die Einflüsse der französischen und spanischen Frühgothik zeigen, die unter dem folgenden ruhmreichen Herrscherhause von Aviz, dessen berühmte Vertreter von D. Joao I. († 1433) an im Kloster Batalha glänzend bestattet sind, zunächst konstruktiv von englischen, ornamental auch von maurischen Einflüssen beherrscht wurden, bis D. Joao II., der im Jahre 1491 Sansovino aus Italien berief, die italienische Renaissance einführte, aber ohne die inzwischen zur Geltung gekommene spätgothische Eigenart wesentlich umzugestalten. Die stärkere, aber immer noch nicht vollständige Umänderung im Sinne der Renaissance blieb vielmehr der folgenden Periode, der glanzvollen Regierungszeit des Dom Manuel vorbehalten, der eine Reihe mächtiger Bauwerke schuf, wie die (zumeist Dominikaner-) Klöster von Belem, Pena, Thomar, Estremoz, Pinheiro, Tavila, Serpa, Béja, die Kirchen von Evora, Thomar, die unvollendete Grabkapelle von Batalha, die Paläste von Lissabon und Coimbra, zahlreiche Zeughäuser, Kolonialhäuser, Brunnen, Thürme, und Gebäude wie Befestigungswerke aller Art in den Kolonien, aus denen die indischen Motive als ein eigenartiger phantastischer Dekor herübergenommen wurden. Französischer Einflufs verdrängte allmählich die spätgothischen Formen, die unter Don Joao III. gänzlich der italienischen Renaissance wichen. Allmählich erfolgte der Verfall, für den der Verfasser besser andere Faktoren verantwortlich gemacht hätte, als nach veralteter Anschauung die Inquisition und Jesuiten. Immer dekorativer wurde der Stil, der in den maurischen Fliesen einen wirkungsvollen, bereits in dieser Periode eigenartig behandelten Schmuck gewann und kurz darauf durch die ebenfalls den Mauren entlehnten Holzdecken eine Bereicherung erfuhr. Auf die Möbelbehandlung gewann Indien, auf die Skulptur Spanien und Italien, auf die Malerei Flandern einen Einflufs, der viele schöne und auch selbstständige Früchte zeitigte.

Für die auf diesen „Ueberblick" folgende „Denkmäler"-Schau bildet Lissabon den Ausgangspunkt und überaus lohnend ist diese Rundfahrt an der Hand des Verfassers und seiner zahlreichen vortrefflichen Abbildungen. Die Kirchen, Klöster, Thürme zu Belem, die Christuskirche zu Setubal, die königlichen Paläste zu Cintra und Pena, der Kreuzgang zu Alcobaça, die prachtvolle Klosterkirche in Batalha mit den berühmten „capellas imparfeitas" und der Brunnenkapelle sind wahre Wunder der Baukunst. Das überreiche Kloster der Christusritter und die zahlreichen sonstigen Bauwerke in Thomar, die wanderbaren Denkmäler in Coimbra mit den vorzüglichen Leistungen der französischen Bildhauerkolonie, die Bauten in Porto, Amarante, Caminha, Evora, Alvito, wo ein zweifellos von Sansovino erbautes Kastell, entzücken durch ihren Reichthum, und die Denkmäler zu Madeira, Funcha u. s. w. beweisen, wie sehr auch die Kolonien in das Bau- und Prachtbedürfnifs einbegriffen wurden. Das Alles zeichnet und schildert höchst anziehend das vorliegende Werk, dessen Verfasser für sich das Verdienst in Anspruch nehmen kann, eine neue Welt vornehmlich mittelalterlicher Kunst erschlossen zu haben, in die es jetzt wohl Manchen gelüsten mag, näheren Einblick zu thun. R.

Die Jesuitenkirche zu Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung mit besonderer Berücksichtigung des Meisters ihrer Fresken Christoph Thomas Scheffler (1700 bis 1756). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrh. von Dr. Oskar Frhr. Lochner von Hüttenbach, Professor am bischöflichen Lyceum zu Eichstätt. Mit 19 Abbildungen Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Preis 8,60 Mk.)

Den Scheffler'schen Wandmalereien in Dillingen hat der Verfasser seine Aufmerksamkeit zugewendet, zu ihrer Erklärung den Schlüssel gefunden, von ihrer Eigenart die Charakteristik geboten und von der fruchtbaren Thätigkeit des 1756 gestorbenen Meisters, zu dessen Hauptwerken auch die bekannte Ausstattung der St. Paulinuskirche in Trier zählt, ein anschauliches Bild entworfen, welches eine grofse Anzahl neuer Angaben und Gesichtspunkte enthält. Ganz besonderes

Interesse nimmt die Erläuterung der Dillinger Gemälde in Anspruch, welche einen ebenso weitgreifenden wie tiefsinnigen Marienzyklus darstellen, von dem genial durchgeführten Bestreben beherrscht, die drei Bestimmungen als Marien-, als Jesuiten, als Studienkirche allegorisch zum Ausdruck zu bringen; ein theologisch ausgereifter Plan, dem Form und Leben zu geben dem Künstler in hohem Maafse gelungen ist. Die Beschreibung dieses Planes bildet in dem vorliegenden Werke einen Theil der „Beschreibung der Kirche", deren „Geschichte" der Verfasser einen eigenen, 96 Seiten umfassenden Abschnitt widmet, die Vorbereitung und Ausführung ihres 1610 begonnenen, in sieben Jahren vollendeten Baues, die Anlage der übrigen Bauten, die Umgestaltung der ersteren, endlich ihre glänzende Ausstattung eingehend behandelnd und über die künstlerischen Zustände und Bestrebungen in der Barock- und Rokokozeit mancherlei Licht verbreitend, welches geeignet ist, für ihre Erzeugnisse neue Achtung einzuflößen, im Sinne ihres Verständnisses und ihrer Erhaltung. D.

Paul, Charles and Simon Louis Du Ry. Eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Von Otto Gerland. Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Pr. 6,60 Mk.)

Den ungewöhnlichen Reichthum seiner Kunstsammlungen und die grofse Anzahl und eigenartige Gestaltung der Gebäude, in denen sie aufbewahrt werden, verdankt Kassel den kunstsinnigen Landgrafen, die dort das ganze vorige Jahrhundert hindurch regierten, und namentlich den drei Architekten Du Ry: Vater, Sohn und Enkel, die dort eine überaus fruchtbare Thätigkeit entfalteten vom Jahre 1685, in welchem Paul, als Hugenotte vertrieben, nach Kassel berufen wurde, bis zum Jahre 1799, in welchem Simon Louis zu Neupel starb, kurz nach dem ebendaselbst erfolgten Tode seines noch jugendlichen Sohnes Karl Louis. Dieser hervorragenden Künstlerfamilie, auf welcher die auch heute noch stark in die Augen springende einheitliche Baugestaltung Kassels zurückzuführen ist, hat ein Nachkomme derselben in dem vorliegenden Werke ein wohlverdientes, sehr beachtenswerthes Denkmal gesetzt, dessen 48 Abbildungen eine interessante Vorstellung von den Formen vermitteln, in welchen die französische Barock-Architektur in Kassel Einzug gefunden hat und dessen überaus sorgsam zusammengetragene Notizen endlich ein klares Bild geben von dem Lebenslaufe dieser drei anspruchslosen aber bedeutsamen Baumeister des vorigen Jahrhunderts. G.

Gerard David Painter and Illuminator. By W. H. James Weale. Keeper of the National Art Library. London 1895, Seeley & Co.

Das letzte Jahresheft der englischen Monatsschrift »The Portfolio«, welche reich illustrirte Künstlermonographien bringt, ist einer kleinen aber inhaltreichen Studie über Gerard David gewidmet, in der sein Entwickelungsgang, seine früheren und späteren Gemälde, endlich und ganz besonders seine Miniaturen an der Hand urkundlicher Belege wie stilkritischer Untersuchungen von einem der ältesten und besten Kenner der flandrischen Kunst, dem jetzigen Bibliothekar am South-Kensington-Museum, James Weale, einer wohl abgewogenen gründlichen Analyse unterworfen werden, die manche neue Ergebnisse liefert. Vortreffliche Illustrationen erläutern die lichtvollen Erörterungen, nämlich vier meisterhafte Photogravüren und 22 Autotypien, unter denen mehrere in Deutschland unbekannte Bilder. K.

Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VI. Band. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. II. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei. Von Dr. Hugo Graf unter Mitwirkung von Dr. Georg Hager und Jos. Al. Mayer. Mit 349 Abbildungen in Lichtdruck auf 29 Tafeln. München 1895, M. Rieger'sche Buchhandlung. (Preis 8 Mk.)

Die Kataloge des Münchener Nationalmuseums zeichnen sich durch die Sorgfalt und den Umfang der Beschreibungen wie durch die ganz ungewöhnlich grofse Zahl der photographischen Abbildungen aus, so dafs sie der Wissenschaft wie der Praxis zugleich in hohem Maafse dienen. Dieses gilt ganz besonders von der vorliegenden Abtheilung, welche von den bekanntlich überaus zahlreichen gothischen Alterthümern zunächst die Werke der Baukunst und Bildnerei behandelt, nicht weniger als 1489 Gegenstände, deren Beschreibung mit den beigegebenen 349 Abbildungen an die reichsten mittelalterlichen Heiligthumsbücher erinnert, eine wahre Fundgrube für den Archäologen, Kulturhistoriker, Bildhauer. Der Löwenantheil entfällt auf die Bildwerke von Stein, gebranntem Thon, Holz (Altarwerke), Metall, Elfenbein, Bein, Perlmutter, die einzeln in Bezug auf Technik, Darstellung, Ursprungszeit und -Ort eingehend geprüft und so in die Kunstgeschichte eingeführt werden, in die bisher nur wenige derselben Aufnahme gefunden hatten. Ueberall macht sich der geübte Blick, die gereifte Erfahrung, die vollkommene Beherrschung des Stoffes geltend, und den besten Beweis für die Bereicherung, welche einzelne Zweige des archäologischen Gebietes dieser Zusammenstellung verdanken, beweist schon das „ikonographische Register", welches nahezu fünf Spalten umfafst. Unter solchen Umständen noch Erweiterungen das Wort reden, könnte als Schiefsen über das Ziel gedeutet werden; dennoch mag dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, dafs die einzelnen Abtheilungen mit kurzer, das Material und die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen erläuternder Einleitung versehen werden möchten, die sicher manche Aufklärung liefern würden über bisher noch kaum erörterte Fragen, z. B. über die Bildwerke in Alabaster, Speckstein, gebranntem Thon, Perlmutter, deren Alter, Heimath u. s. w. Wo so viel Belehrungs- und Vergleichungsmaterial zusammengetragen, so viel Beobachtungstalent und Fleifs aufgeboten ist, da wird mit Recht der Springquell vermuthet für weitere Wissensbereicherung. S.

Von den „Musterblättern für künstlerische Handarbeiten" von Frieda Lipperheide ist die V. Sammlung erschienen. (Preis 4,50 Mk.). Sie bildet den Schlufs dieser in jeder Hinsicht muster-

gültigen Vorlagen und besteht in 18 meisterhaft ausgeführten Farbenblättern, welche die verschiedensten Stickerei-Techniken aufweisen, ganz einfache und komplizirtere, alle aber im Rahmen des gewöhnlichen Könnens gelegen. Sämmtliche Muster gehören dem ornamentalen Gebiete an, welches nur von ungewöhnlich geschulten Kräften überschritten werden sollte, und nur wenige reichen über die letzten Jahrhunderte hinaus, verschiedene in den Bereich des orientalischen Formenkreises hinein. — Da in der ganzen nunmehr abgeschlossenen Sammlung die mittelalterlichen Stile, welche für den kirchlichen Bedarf vornehmlich in Frage kommen, nur höchst spärlich vertreten sind, so hätte vielleicht der Anspruch, dafs eine neue Serie auch diesem Zwecke dienstbar gemacht werden möchte, einige Aussicht auf Beachtung. Dieses Unternehmen würde für den auch auf diesem Gebiete bewanderten, überaus erfahrenen und leistungsfähigen Verlag kein zu grofses Wagestück sein. Nur um die Reproduktion eher, vorwiegend ornamentaler Muster würde es sich handeln, eher in farbigen, nicht zu kleinen Tafeln.

Schnütgen.

Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Von Franz Gerh. Cremer. Düsseldorf 1895, Verlag von L. Fofs & Cie.

Auf dem Gebiete der Erforschung und Verbesserung der Malmittel sind wir dem Verfasser schon wiederholt begegnet, und begrüfsen seine neuesten Studien als die reifste und wichtigste Frucht seiner bezüglichen Untersuchungen. Um die beiden Fragen handelt es sich vornehmlich, wie alt die Oelfarbentechnik eigentlich ist und mit welchen Mitteln ihre Reform zu erreichen, um sie auf die von den Gebrüdern van Eyck erreichte Höhe wieder zu erheben. Auf dem philologisch-historischen Wege wird die Lösung der einen, auf dem chemisch-empirischen die der anderen Frage versucht und erstaunlich ist das Material, welches in beiden Richtungen der an Kenntnissen und Erfahrungen reiche Verfasser zusammengetragen hat. Mit ungemeiner Sorgfalt wurden in der antiken und mittelalterlichen Litteratur die Berichte und Andeutungen über die verschiedenen Maltechniken und damit die Beweise gesammelt, dafs bereits die Hellenen, vielleicht schon die Aegypter trockene Oele zur Malerei verwendet und diese Kunst den Byzantinern überliefert haben, bis sie ihre Wiedergeburt durch die van Eyck's fand, deren Malmittel vom Verfasser auf's eingehendste behandelt werden. Ist dieser umfängliche Abschnitt schon reich an werthvollen technischen Aufschlüssen, die natürlich zumeist den Fachmann interessiren, dann noch mehr der folgende Abschnitt, der die einzelnen Farben in Bezug auf ihren Werth prüft und für ihre Anwendung Rathschläge ertheilt. Ganz wissenschaftlich ist das vom Verfasser beobachtete Verfahren, von welchem er sich die Wiederherstellung der wunderbaren Maltechnik der alten flandrischen Meister verspricht, wie sie noch jetzt uns ihren beinahe ein halbes Jahrtausend alten Tafelbildern hervorleuchtet. Wenn es gelingt, sie zu erneuern, dann wird den geschickten wie fleifsigen Forschungen des Verfassers dieser Erfolg vornehmlich zu danken sein. G.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach hat den Markt wiederum durch einige anmuthige Andachtsbilder kleineren und gröfseren Formates bereichert, welche der Freiin von Oer ihre Entstehung verdanken. Diese geschickte Malerin versteht es, ihren zarten und doch ernsten Gestalten eine tiefe Empfindung einzuhauchen, so dafs sie mild und doch eindringlich zum Beschauer reden. Sie sind weich ohne weichlich, handelnd ohne unruhig, abgerundet ohne schematisch, farbig ohne bunt zu sein. Ihr Eindruck ist ein erbaulicher aber kein süfslicher, defswegen den besseren Ansprüchen des modernen Geschmackes in ungewöhnlichem Maafse entgegenkommend, mehr als die Nachahmungen der gothischen Vorbilder, obwohl diese den Vorzug reicheren Inhaltes und höherer Aesthetik heben. Gefällig ist auch ihre Einfassung, obgleich die strengere Stilistik andere Formen verlangt. Da aufserdem die technische Ausführung den höchsten Grad der Sauberkeit und Feinheit erreicht, so darf zunächst den Farbendruckbildchen warmes Lob gespendet werden, zumeist den neuen Kommunion-Andenken Nr. 45 und 46, die in zwei Gröfsen (Gros-Quart zu 80 Pf. und Oktav zu 15 Pf.) alle bisherigen übertreffen. Sie stellen auf Goldgrund und in goldener Umrahmung oben den Heiland mit den beiden Emausjüngern in erhabener Auffassung dar, unten zwei die hl. Hostie anbetende Engel, zu den Seiten zwei Tafeln mit entsprechenden Bibelsprüchen. — Von derselben Hand rühren in Vervielfältigung durch Lichtdruck das lieblich-ernste Brustbild der Skapuliermutter mit dem göttlichen Kinde (Nr. 554) sowie das auf der Wolke stehende Bildchen (Nr. 556) des Salvator mundi her, das mit der Tunika und dem Hermelinmantel bekleidete Jesukindes, welches, die Krone auf dem Haupte, mit der Rechten segnet, während auf der Linken die Weltkugel ruht, ein naives aber eindrucksvolles Figürchen, welches in kleiner farbenduftiger Ausführung ganz bezaubernd wirkt. — Einigermafsen verwandt ist „das wahre Abbild des gnadenreichen Prager Jesukindleins" (Nr. 551), welches mit mächtiger Bügelkrone versehen und in ein schwerbestichtes Barockgewand gehüllt einen etwas überladenen Eindruck macht. — Das ebenfalls in Lichtdruck wiedergegebene Bild des hl. Antonius (Nr. 552) nach Salentin bringt die warme Empfindung, mit der es gedacht und gemacht ist, in verklärter Form zur Anschauung, eine vertrauenerweckende Visitou dieses vielbegehrten Heiligen. H.

Vorträge und Ansprachen von Anton Weber. Regensburg 1895, Verlag von J. Habbel. (Preis 75 Pf.)

Diese Vorträge beschäftigen sich vornehmlich mit der christlichen Kunst, ihren Anfängen in den römischen Katakomben, die sehr eingehend und anschaulich behandelt werden, ihrem Emporblühen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, besonders in München unter „Ludwig dem Grofsen", ihrem Sinken am Ende desselben (»Moderne bildende Kunst«). Die ästhetischen Grundsätze, welche der Verfasser hierbei entwickelt, sind sehr bestimmt, und die gemeinverständliche Art, mit der die einzelnen Themata in vollkommener Beherrschung des Gegenstandes und in gewählter Sprache erörtert werden, sichern diesen Vorträgen einen weiten Leserkreis. S

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Der heilige Eustachius oder Hubertus. Kupferstich von Albert Dürer. Mit Lichtdruck (Doppeltafel XI u. XII). Von AUGUST STRÄTER 361

Die St. Luciuskirche zu Chur. II. Von W. EFFMANN. Mit 17 Abbildungen 363

II. BÜCHERSCHAU: Riegel, Die bildenden Künste. IV. Aufl. Von K. 385

Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XIX, XX, XXI. Von S. 385

Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Von H. 386

Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Von R. 387

Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Von D. 388

Gerland, Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Von G. 389

Weale, Gerard David Painter and Illuminator. Von K. . . 389

Graf, Katalog VI. des Bayerischen Nationalmuseums. Von S. 390

Lipperheide, Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. V. Sammlung. Von Schnütgen. 390

Cremer, Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Von G. 391

Kühlen's Kunstverlag: Andachtsbilder. Von H. 392

Weber, Vorträge und Ansprachen. Von S. 392

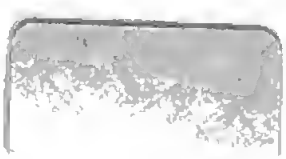
Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1896.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 128 368



Digitized by Google